



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Proza Orzeszkowej: „mowa” kwiatów i fantazmatów

**Author:** Aleksandra E. Banot

**Citation style:** Banot Aleksandra E. (2006). Proza Orzeszkowej: „mowa” kwiatów i fantazmatów. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Uniwersytet Śląski**  
**Wydział Filologiczny**  
**Instytut Nauk o Literaturze Polskiej**

**ALEKSANDRA EWA BANOT**

**PROZA ORZESZKOWEJ.**  
**„MOWA” KWIATÓW I FANTAZMATÓW**

**Rozprawa doktorska**  
**napisana pod kierunkiem**  
**prof. UŚ dr hab. Krystyny Kłosińskiej**

**KATOWICE 2006**

*Kobietom poszukującym miłości*

## Spis treści

|   |    |
|---|----|
| Wprowadzenie  | 5  |
| Rozdział I: O powstawaniu fantazmatów i fantazmatologii | 10 |
| I. Freudowska koncepcja fantazmatu                      | 10 |
| 1. Fantazja terminologiczna                             | 10 |
| 2. Fantazmatyczna rewolucja romantyczna                 | 11 |
| 3. Freud – Pierwszy Fantazmatolog                       | 12 |
| 4. Fantazmat a pragnienie                               | 21 |
| II. Literatura jak(o) fantazmat                         | 25 |
| Rozdział II: O tym, jak nie stracić głowy               | 29 |
| I. Płaczące się nici. Krytyka (o) Orzeszkowej           | 29 |
| II. Orzeszkowej model samoograniczenia                  | 36 |
| 1. Autobiografia  | 36 |
| 2. Idea powściągliwości                                 | 39 |
| 3. Korekty  | 42 |
| III. Fantazmatyczka - odsłonięcie                       | 46 |
| Rozdział III: W babcinej szufladzie                     | 48 |
| I. Na kołowrotku wyobraźni                              | 48 |
| II. Dom w dolinie                                       | 52 |
| 1. Babcina szuflada                                     | 53 |
| 2. „Zamknięta na klucz zwyczaju”                        | 58 |
| 3. Gabinet i buduar                                     | 70 |
| 4. Pokój z widokiem... na ogród                         | 75 |
| 5. Ubieranie-oprawianie                                 | 78 |
| III. Szkatułki Freuda                                   | 84 |
| IV. Marzenia jako tęsknota za wolnością                 | 88 |
| 1. Na skrzydłach marzenia, na falach marzenia           | 89 |
| 2. W zwierciadle marzenia                               | 92 |

|   |     |
|---|-----|
| V. Droga Waławy. <i>Bildungsroman</i>               | 94  |
| VI. Krosienka                                       | 98  |
| Rozdział IV: Miłość mojego życia                    | 100 |
| I. „Kochankowie” Waławy                             | 100 |
| 1. Franuś - pogromca kłębuszków bawełny             | 102 |
| 2. Agenor – trup                                    | 104 |
| 3. Lubomir – deklamator                             | 109 |
| II. Romans i anty-romans                            | 113 |
| III. Witold – bóstwo, czyli o miłości romantycznej  | 115 |
| IV. <i>Pan Wenus</i> : dygresja                     | 123 |
| Rozdział V: W ogrodach Orzeszkowej                  | 127 |
| I. Pejzaż i Psyche                                  | 127 |
| II. Pejzaż Waławy: Agenor – napowietrzny rycerz     | 131 |
| III. Krajobraz puszczy                              | 135 |
| 1. Puszcza: bohaterka                               | 135 |
| 2. Puszcza: matka-karmicielka                       | 136 |
| 3. Puszcza: świątynia                               | 138 |
| 4. Modlitwa   | 140 |
| IV. Jungfrau  | 152 |
| V. Fragmenty dyskursu florystycznego                | 155 |
| 1. Botanizowanie Elizy Orzeszkowej                  | 157 |
| 2. „Mowa” kwiatów                                   | 160 |
| 3. „Mowa” kobiet-kwiatów                            | 174 |
| 4. Dwugłos. Orzeszkowa-Seweryna, Garbowski-Rodowski | 184 |
| 5. Maria – kwiat koloru czerwonego                  | 189 |
| VI. <i>Porcelanka</i> : dwutekst                    | 195 |
| Zakończenie   | 203 |
| Bibliografia  | 206 |

## Wprowadzenie

*Niemniej jednak pisać będę i chować do szuflady.*<sup>1</sup>

W wydanej kilkanaście lat temu pracy zatytułowanej *Mój pozytywizm* Jan Tomkowski zauważył, że Eliza Orzeszkowa, zarówno przez czytelników, jak i przez większość literaturoznawców uznawana jest za pisarkę staroświecką, „...a w każdym razie związaną tak silnie z kulturą polską XIX wieku, że wszelka próba pojednania jej twórczości z wiekiem XX [i – należałoby dodać – z wiekiem XXI – A. E. B.] wydaje się co najmniej ryzykowna”.<sup>2</sup>

Edmund Jankowski, niezłomny badacz życia i twórczości Orzeszkowej, w latach sześćdziesiątych XX stulecia pytał: „...czy warto *wskrzeszać* starszą panią po to tylko, by wzruszać ramiona nad jej staroświeckością?”<sup>3</sup> W tym czasie, ponad pół wieku od śmierci pisarki, zastanawiano się, dlaczego Orzeszkowa i jej twórczość została zapomniana.<sup>4</sup> Co znamienne, ten problem rozpatrywała już w 1929 roku, niespełna dwadzieścia lat po śmierci pisarki, Maria Dąbrowska.<sup>5</sup>

O zapomnieniu pisano zatem i w dwadzieścia lat po śmierci Orzeszkowej, i w osiemdziesiąt. Co więcej - rozważanie przyczyn tego zapomnienia było prawie jedynym tematem, jaki skłaniał wcale niemałe rzesze badaczy, zwłaszcza z okazji kolejnych rocznic

---

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa, *List do J. Karłowicza z 17 I 1895 r.*, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 109.

<sup>2</sup> J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 381.

<sup>3</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1966, s. 7.

<sup>4</sup> G. Pauszer-Klonowska, *Dlaczego zapomnieliśmy o Orzeszkowej?*, „Kultura i Życie” 1960, nr 11.

<sup>5</sup> M. Dąbrowska, *Orzeszkowa*, [w:] *tejsze, Pisma rozproszone*, t. 2, Kraków 1964, s. 513.

śmierci - rzadziej urodzin - do pisania o Orzeszkowej.<sup>6</sup> Jak gdyby Orzeszkowa była zapomniana „od zawsze”. Jak gdyby nigdy nie żyła. Albo żyła gdzie indziej. Na marginesie.

Warto jednak zapytać o to, dlaczego najbardziej znana i uznana polska pisarka, żyjąca w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX stulecia, odeszła w zapomnienie? Przecież była właściwie jedyną kobietą-autorką, dla której znalazło się miejsce w androcentrycznym panteonie literackim owego czasu a także, w konstruowanej z patriarchalnej perspektywy, historii literatury. Nawet o jej głowie mówiono, że jest „męska”.<sup>7</sup> Jak to się stało, że - jeśli już mówi się o Orzeszkowej poza kategoriami „zapomnienia” – to najczęściej w kontekście etykiet, legend, mitów, stereotypów czy – no właśnie – szufladek? Jakby została zaszufładowana. W jakiejś mierze – jeszcze za życia. W jednej z szuflad jest Orzeszkowa-nudziara, w innej – Orzeszkowa-matrona, w jeszcze innej – Orzeszkowa-pozytywistka, reprezentantka literatury tendencyjnej.

Posługiwanie się metaforą szuflady w kontekście wyznaczania miejsca Orzeszkowej i jej twórczości w historii polskiej literatury jest znamienne. Figura szuflady konotuje jakiegoś rodzaju zamknięcie czy ograniczenie. Wreszcie – szuflada jest jednym z głównych tropów strukturujących tekst *Pamiętnika Wacławy* (1871)<sup>8</sup>.

Henryk Markiewicz, pisząc o *Marcie* (1873) w odniesieniu do emancypacyjnych postulatów, które wyprzedziło życie, mówi, że ta książka i cały wczesny okres twórczości pisarki zostały skazane „na **zamknięcie** [podkr. – A. E. B.] w historycznoliterackim lamusie”.<sup>9</sup> Rzeczy, która jest gdzieś czy w czymś zamknięta, nie widać. Łatwo więc można o niej zapomnieć. Jak gdyby nie istniała w ogóle. Albo – jak gdyby była martwa.

Może właśnie to „odcięcie” kobiecej głowy i zastąpienie jej „męską” tak dramatyzuje recepcję twórczości Orzeszkowej? Ta zamiana głów, z żeńskiej na męską, wymagała jakiegoś symbolicznego uśmiercenia pisarki. Po odcięciu zostało tylko bezgłowe kobiece ciało, martwy korpus. „Przyszyć” z kolei męskiej głowy jest szczególnym komunikatem: oto mamy do czynienia z jakąś hybrydą: kobiece ciało z męską głową. Ni to androgyne, ni to hermafrodyta. Być może właśnie ta hybrydyczność jest źródłem szczególnego rozdźwięku między Orzeszkową-kobietą w sensie biologicznym (odpowiednikiem jest tutaj kategoria płci biologicznej – ang. *sex*) a Orzeszkową-męską w sensie psychologicznym, socjo-kulturowym

---

<sup>6</sup> Zob. H. Gacowa, *Eliza Orzeszkowa. Bibliografia literatury polskiej*. „Nowy Korbut”, t. 17, vol. 2, Wrocław 1999.

<sup>7</sup> T. Jeske-Choiński [Orlicz], *Powieści kobiece*, „Rola” 1896, nr 28, s. 453.

<sup>8</sup> W nawiasach podaję daty wydań książkowych.

<sup>9</sup> H. Markiewicz, *Kłopoty z Orzeszkową*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 15, s. 7.

(„męska” głowa co prawda zawęży ten problem do sfery intelektualnej czy umysłowej, ale chodzi ogólnie o pojęcie *gender*).

W szkole średniej pamięta się o Orzeszkowej jako o autorce nadniemeńskiej epopei (1888), która - nie dość, że nudna: „No bo jak można przez pięć stron wracać z kościoła polnymi miedzami” – jak zwykli się wyrażać licealiści o powrocie Justyny Orzełskiej i „starej cholery” Marty Korczyńskiej z kościoła – to jeszcze porównywana często do Mickiewiczowego *Pana Tadeusza*.<sup>10</sup> Czasem wymienia się *Martę* jako wzorcowy przykład nurtu tendencyjnego w literaturze polskiego pozytywizmu i rehabilituje *Chama* (1888) jako „zapomniane arcydzieło”.<sup>11</sup>

Na ten opisany pokrótce stan rzeczy składa się z pewnością wiele powodów, których analiza nie jest przedmiotem mojej pracy. Ale na pytanie Jankowskiego odpowiadam - podobnie jak on - pozytywnie.<sup>12</sup> Tak, warto „wskrzeszać” Orzeszkową. Nawet jeśli „starsza pani” nie ma predylekcji do zmartwychwstania.

Piszę więc o Orzeszkowej, ponieważ chcę tę „martwą” autorkę i jej teksty „ożywić”. Zamkniętą w szufladach – otworzyć. Chcę „ocalić” Orzeszkową od etykiet, które utrwalają pewną legendę czy mit (o) Orzeszkowej, które są pewnego rodzaju zamknięciem, ograniczeniem i skazują ją na zapomnienie. Etykiet: „matrony”, „nudziary”, „pozytywistki”. Ale lepiej byłoby chyba mówić o jakiejś rewizji tych etykiet, które nie tylko zostały Orzeszkowej nadane przez innych (recenzentów, krytyków, badaczy itd.), ale do których - w jakiejś mierze – sama się przyczyniła. Nie można pominąć faktu retuszowania własnej biografii czy wręcz – swoistej autokreacji.<sup>13</sup> Jak zaznaczyła Irena Krzywicka: „W pismach bardzo młodo upozowała się na matronę i taka już przetrwała do naszych czasów.”<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Wydaje się, że powieść Orzeszkowej uznana za jej „dzieło życia” jest najczęstszym przedmiotem interesujących analiz i interpretacji. Zob. J. Cieślowski, „Nad Niemnem” *Elizy Orzeszkowej. Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 65-80; K. Szczuka *Nuda buduaru*, [w:] tejże: *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 103-120. K. Kłosiński, *Caca. Inny w „Nad Niemnem”*, [w:] *Inny. Inna. Inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzales, K. Szczuka, Warszawa 2004, s. 260-282. Wszyscy autorzy cytowanych prac jako pierwsi zapisali lekturę powieści Orzeszkowej w duchu poststrukturalistycznym, nawiązując do semiotyki, psychoanalizy, dekonstrukcji i feministycznej krytyki literackiej.

<sup>11</sup> M. Głowiński, „Cham”, czyli *Pani Bovary nad brzegiem Niemna*, [w:] „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 129-143; K. Biedrzycki, *Czytam „Chama”*, „Znak” 1996, nr 2, s. 74-77.

<sup>12</sup> Por. E. Jankowski, dz. cyt., s. 9.

<sup>13</sup> E. Orzeszkowa, *Autobiografia w listach*, [w:] tejże, *O sobie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1974, s. 93-123.

<sup>14</sup> I. Krzywicka, *Młoda Orzeszkowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 53-54, s. 17.



Zatem byłaby to także rewizja mitu Orzeszkowej o sobie samej. „Ocalić” więc pisarkę od niej samej? Poniekąd - tak. Przede wszystkim jednak, chcę przywrócić czy „przyszyć” Orzeszkowej kobiecą głowę. Wpisać ją w dyskurs kobiet-auterek. Owo „przyszywanie” kobiecej głowy jest znamienne: oto kobiecemu ciału o męskiej głowie przywracam głowę kobiecą. Aby tego dokonać, posłużyłam się argumentem najlepszym z możliwych: tekstem Orzeszkowej.

To jej własny tekst broni ją przed etykietami, zamykaniem, przed jej własną autokreacją. To jej własny tekst pokazuje, że Orzeszkowa nigdy nie straciła kobiecej głowy. To jej własny tekst, w miejscach, w których pęka, ujawnia tęsknotę za tym, co kobiece i tym samym odsłania nieświadome pragnienie samej autorki. Podsumowując lekturę powieści Zapolskiej, Krystyna Kłosińska zanotowała:

*Teksty Zapolskiej bowiem, co może zabrzmieć paradoksalnie wobec dotychczasowych interpretacji, są wewnętrznie pęknięte: prócz tego, co zapisują jako obecne, zawsze artykułują pewien brak, jakieś pragnienie. Modeluje je nostalgia za światem bez gwałtu i dominacji, za prawem Matki.*<sup>15</sup>

Przedstawiając własny projekt lektury Orzeszkowej, nie kwestionuję osiągnięć moich niezliczonych poprzedniczek i poprzedników. Mam dla nich należny szacunek i uznanie, a ich propozycje analityczno-interpretacyjne stawały się niejednokrotnie ważnym impulsem do konstruowania własnych.

W pierwszym rozdziale niniejszej pracy zajmuję się rekonstrukcją psychoanalitycznej (w szczególności Freudowskiej) teorii fantazmatu oraz uzasadnianiem lektury pisania (*écriture*) jako fantazmatu w kontekście wybranych utworów Elizy Orzeszkowej: *Pamiętnika Wacławy*, *Marii* (1886), *Dwóch biegunów* (1893), *Porcelanki* (z tomu *Chwile*, 1901), *Ad astra* (1904).

W następnej części przedstawiam opinie recenzentów, krytyków i badaczy literatury na temat twórczości Orzeszkowej w ogóle - a wybranych utworów - w szczególności. Szeroko omawiam także koncepcję „modelu samoograniczającego” sformułowaną przez Grażynę Borkowską w studium *Cudzoziemki* i poddaną rewizji przez Krystynę Kłosińską. W odniesieniu do propozycji obu badaczek przedstawiam szczegółowe cele mojej rozprawy.

---

<sup>15</sup> K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 288.

Rozdział trzeci rozpoczynam od – odwołującego się do retoryki przedzenia, tkania i wyszywania - opisu kondycji kobiety w XIX wieku. Interesuje mnie tutaj szczególnie metafora szuflady jako ekwiwalentu salonu/buduaru i dworu symbolizująca „zamkniętą” przestrzeń domostwa kulturowo przypisaną kobiecie. W tym kontekście zwracam uwagę na proces uczenia dziewcząt i kobiet zasad kodeksu obyczajowego. Następnie dowodzę, że szuflada jest nie tylko metaforą domowych pomieszczeń, ale także – metonimią kobiecego ciała. Wreszcie zastanawiam się nad podejmowaniem przez bohaterkę *Pamiętnika Wacławy* aktywności fantazmatycznej i funkcję, jaką pełnią marzenia. Ponadto analizuję omawianą powieść w kategoriach *Bildungsroman*, nawiązując do propozycji Rity Felski (*Beyond Feminist Aesthetics*). Na koniec interesuje mnie sposób, w jaki formułuje się bunt bohaterki przeciwko sytuacji „zamknięcia”.

W rozdziale czwartym opisuję fantazmatyczne „produkcje” kochanków dokonywane przez Wacławę w kontekście kodu baśniowego, romansowego i romantycznego. Odwołuję się tutaj do interpretacji fantazmatów Izabeli Łęckiej, bohaterki *Lalki* (1890) Bolesława Prusa, zaproponowanej przez Kazimierę Szczukę (*Nuda buduaru*) oraz do analizy opowiadania Stefana Grabińskiego, *Kochanka Szamoty* (z tomu *Niesamowita opowieść*, 1922), dokonanej przez Kłosińską. Rozdział ten kończę dygresją na temat powieści Rachilde, *Pan Wenus* (1884).

Część ostatnią rozpoczynam od krótkiej analizy przedstawień krajobrazu w romantyzmie i modernizmie z uwzględnieniem pracy Ellen Moers, *Literary Women*. Kolejno przedstawiam: opis naniebnego pejzażu w *Pamiętniku Wacławy* jako rekapitulację opowieści o fantazmatycznym „produkowaniu” kochanka; analizy krajobrazu puszczy w *Ad astra* w odniesieniu do kodu sakralnego i erotycznego. Następnie zastanawiam się nad modlitewnym charakterem niektórych partii Seweryny. Nawiązuję również do popularnej w XIX wieku „mowy” kwiatów (także: „mowy” kobiet-kwiatów) i przedstawiam funkcję, jaką pełnią w inicjowaniu i organizowaniu miłosnych perypetii bohaterów *Pamiętnika Wacławy*, *Ad astra* czy *Marii*. Interesuje mnie wreszcie, w jaki sposób, w estetyzujących przedstawieniach natury i kwiatów zapisuje się kobiece libido oraz jakie „dramaty namiętności” można w nich wyczytać. Na zakończenie przedstawiam analizę opowiadania *Porcelanka*, dowodząc, że jest ono kwintesencją sposobu pisania Orzeszkowej i jednocześnie sankcjonuje podwójne czytanie jej utworów.

## Rozdział I:

# O powstawaniu fantazmatów i fantazmatologii

## I. Freudowska koncepcja fantazmatu

Fantazje, marzenia, sny: fantazmaty. Opowieści, które dzieją się „tam”, w jakimś innym wymiarze. No właśnie. Opowieści. Narracje. Scenariusze. O specyficznej „literackości” fantazmatu pisze Maria Janion w wydanej w 1991 roku książce *Projekt krytyki fantazmatycznej*.<sup>1</sup> Dokonane przez badaczkę literatury romantycznej odwołania do rozpraw Sigmunda Freuda pozwalają traktować każde pisanie (*écriture*) jako fantazmat. Prace tego wiedeńskiego lekarza żyjącego na przełomie XIX i XX wieku na temat marzeń sennych i dziennych czy artykuł pt. *Pisarz a fantazjowanie* (1908) są pierwszą próbą teoretycznej wykładni pisania jako fantazmatu. Jednocześnie sankcjonują ten poststrukturalistyczny status lekturografii.

### 1. Fantazja terminologiczna

Próby zrekonstruowania Freudowskiej fantazmatologii warto rozpocząć od wyjaśnienia zawilości związanych z nomenklaturą.<sup>2</sup> Pojęcia „fantazmat” używa Janion, która

---

<sup>1</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 17.

<sup>2</sup> Rekonstrukcji psychoanalitycznej teorii fantazmatu – na potrzeby narracyjnej psychoterapii – podjęła się także Barbara Pietkiewicz. Jej propozycja prezentuje nieco odmienne rozumienie kształtowania się tej Freudowskiej koncepcji. Zob. B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy*.

w przywołanej pracy tak właśnie tłumaczy francuski wyraz *fantasme* oraz niemiecki *Phantasie*.<sup>3</sup> W języku polskim funkcjonuje również termin „fantazja” jako odpowiednik określenia niemieckiego i angielskiego oraz przymiotnik „fantazmatyczny” będący francuską adaptacją wyrazu *fantasme*. Takie translacje proponuje z kolei *Słownik psychoanalizy* Jeana Laplanche’a i J.-B. Pontalisa, który został przełożony na język polski przez Ewę Modzelewską i Ewę Wojciechowską.<sup>4</sup>

Zgodnie z propozycją autorów *Słownika fantazmat* to

*wyobrażony scenariusz, w którym podmiot jest obecny, a który przedstawia, w sposób mniej lub bardziej zniekształcony przez procesy obronne, spełnienie jakiegoś pragnienia, a ostatecznie – pragnienia nieświadomego.*<sup>5</sup>

Może on jednak przybierać różne postaci: fantazmatu świadomego, czyli marzenia dziennego; fantazmatu nieświadomego – odkrywany jest wówczas w procesie analizy w treściach jawnych, np. w czasie analizy marzenia sennego; wreszcie – w postaci fantazmatu pierwotnego.<sup>6</sup>

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że nie ma jednego fantazmatu, jak sugeruje to Barbara Pietkiewicz. Nie można się również zgodzić z dokonywaniem zasadniczych rozróżnień pomiędzy fantazmatami a marzeniami sennymi czy dziennymi.<sup>7</sup> Fantazmat bowiem wpisuje się w struktury marzeń sennych czy dziennych, jest ich integralną częścią.

## 2. Fantazmatyczna rewolucja romantyczna

Nobilitacji fantazmatów dokonano po raz pierwszy w epoce romantyzmu: „...trzeba przypomnieć – zauważa Janion - że romantyzm pierwszy w kulturze nowożytnej na taką skalę

---

*Psychoanalityczna koncepcja fantazmatu*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 2, s. 73-82; B. Pietkiewicz, *Psychoanaliza jako terapia narracyjna. Psychoanalityczna teoria fantazmatu*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002, s. 115-150.

<sup>3</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 14. W niniejszej pracy – za Janion – posługuję się terminem „fantazmat”.

<sup>4</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, red. D. Lagache, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 52. W spolszczonych pracach Sigmunda Freuda odpowiednikiem niemieckiego *Phantasie* jest określenie „fantazja”.

<sup>5</sup> Tamże, s. 52.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy...*, s. 74, 79.

wyzwolił sny, marzenia i fantazmaty, w sposób na ogół nie znany sztuce dotychczasowej,...”<sup>8</sup> Stając w opozycji do tradycji klasycystycznej, traktującej mit jako zmyślenie, wysunięto tezę, że mity kryją - w symbolice - prawdę. Jedyny problem dotyczy umiejętności „czytania” symboli. Uznając mity za funkcjonalny element ludzkiej kultury, dowartościowano rzeczywistość wewnętrzną a – w konsekwencji - człowieka wewnętrznego, tego, który żyje „gdzie indziej”, w innych, odmiennych stanach świadomości.<sup>9</sup> Jak pisze Janion:

*Marzenie romantyczne przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to na dodatek w trybie wartościującym. Lepsze jest tam, gorsze jest tutaj. Dlatego romantyczny marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest.*<sup>10</sup>

### 3. Freud - Pierwszy Fantazmatolog<sup>11</sup>

Sigmund Freud, współtwórca psychoanalizy, był pierwszym, który podjął się naukowych badań nad problematyką fantazmatów.<sup>12</sup> Prześledzenie rozwoju tej koncepcji nie jest jednak łatwe. Ambiwalencje i wahania w teorii fantazmatów zauważyli wspomniani już autorzy *Słownika psychoanalizy* – Laplanche i Pontalis w artykule opublikowanym w 1964 roku w „Les Temps Modernes” pt. *Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme (Fantazja pierwotna, fantazja o źródłach, źródło fantazji)*.<sup>13</sup>

Pierwszą ważną publikacją, w której Freud używa określenia *Phantasie* jest napisana przy współpracy Josefa Breuera książka *Studien über Hysterie* (1895).<sup>14</sup> To właśnie w badaniach nad histerią, w czasie których Freud „odkrył” fantazmaty, ujawnia się fundamentalny – choć nieco paradoksalny - dylemat dotyczący genezy fantazmatu: czy jest

---

<sup>8</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 7.

<sup>9</sup> Tamże, s. 8-10.

<sup>10</sup> Tamże, s. 11-12. Por. M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest [w:]* tejsze, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 30-57.

<sup>11</sup> Fantazmatologiem nazwała Freuda M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 27.

<sup>12</sup> Za współautorów psychoanalizy uważa się także Josefa Breuera oraz Pierre’a Janeta. Krytycy dokonań Freuda podważają naukowość prowadzonych przez niego badań. Z perspektywy współczesnej metodologii badań psychologicznych techniki, którymi posługiwał się Freud uważa się za nienaukowe, zaś konstruowane przez niego teorie nie poddają się weryfikacji. Por. J. Brzeziński, *Metodologia badań psychologicznych*, Warszawa 2004.

<sup>13</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Fantasme originaire, fantasme des origines, origine du fantasme*, za: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 58. Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 13.

<sup>14</sup> S. Freud, J. Breuer, *Studies on Hysteria*, trans. J. and A. Strachey, London 1974. Por. S. Freud, *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.

on zjawiskiem prawdziwym, czy fałszywym? Czy fantazmat jest inskrypcją rzeczywistego, faktycznego - chociaż zniekształconego m. in. przez mechanizmy obronne - doświadczenia jednostki? Czy tylko zmyśloną opowieścią, wytworem imaginacji. Dalej, czy fantazmat jest wytworem jednostkowym czy zbiorowym – rodzajem przedhistorycznej prawdy? I wreszcie - czy jest pewnym symptomem chorobowym (np. histerycznym) lub jego zapowiedzią<sup>15</sup> czy przejawem normalności?

### Fantazmaty w marzeniach dziennych

Fantazmaty w marzeniach dziennych zostały opisane przez Freuda w rozprawie *Objaśnianie marzeń sennych* (1900), niejako na marginesie analizy pracy marzenia sennego. Analogię pomiędzy marzeniami dziennymi a sennymi zauważają autorzy *Słownika psychoanalizy*, koncentrując się na takich podobieństwach, jak: treść wyobrażana sobie przez podmiot na jawie, spełnienie pragnienia, mechanizmy powstawania.<sup>16</sup>

Odkrywając niezwykle istotny element marzenia sennego – fantazmat – Freud porównuje go do snu na jawie jako analogii pochodzącej z życia dziennego. Wyjaśnijmy od razu zawłości terminologiczne: sen na jawie bywa także nazywany fantazją dzienną czy marzeniem dziennym. W języku angielskim chodzi tu o *day-dream* albo *story*, zaś we francuskim o wyrazy *rêve*, *petit roman*.<sup>17</sup> Freud zaznacza jednak, że marzeniaienne są nie tylko świadome, mogą występować także w stanie nieświadomym ze względu na treść i pochodzenie z materiału wypartego. Ich struktura jest podobna do struktury marzeń sennych:

*...jak sny, tak też i one stanowią spełnienia życzeń; jak sny, tak i one w znacznej części bazują na wrażeniach przeżyć infantylnych; jak sny, tak i one cieszą się niejakim poluzowaniem cenzury wobec swych wytworów* (OMS, 415).

Wreszcie marzenieienne może stać się źródłem marzenia sennego. Tworzy ważną część składową materiału marzenia sennego i często rozpoznawane jest jako całość (OMS,

---

<sup>15</sup> Pierwotne znaczenie francuskiego słowa *phantasme* czy *fantasme* odnosiło się do halucynacji wzrokowych, symptomów wytwórczych charakterystycznych dla psychoz. Pojęcie to dopiero w epoce romantyzmu utraciło patologiczny wydźwięk. Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 7.

<sup>16</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 132.

<sup>17</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 414. Dalej jako OMS, z podaniem strony.

416). Może również dostarczać wtórnemu opracowaniu gotowy scenariusz – staje się rodzajem fasady marzenia sennego (OMS, 414).

Doszukując się analogii pomiędzy marzeniami dziennymi a sennymi można jeszcze zwrócić uwagę na to, że traktowano je jako symptomy zaburzeń psychicznych czy też sygnały owych symptomów.<sup>18</sup> Przekonanie, że marzenia na jawie świadczą o zaburzeniach emocjonalnych (także: psychotycznych) ma bogatą tradycję. Oczywiście nie można zaprzeczyć temu, że niektóre marzenia na jawie można badać jako symptomy emocjonalnych zaburzeń czy trudności w adaptacji życiowej. Wspomina o tym amerykański psycholog Jerome L. Singer w książce *Marzenia dzienne*.<sup>19</sup>

Singer wskazuje wyraźną trudność w klasyfikowaniu marzeń dziennych - pyta o to, czy fantazmowanie jest przejawem zdrowia czy choroby. Ostatecznie sytuuje marzenia dzienne pomiędzy patologią a normalnością, notując:

*W codziennie ponawianych marzeniach na jawie tkwią zalążki psychopatologii, ale jednocześnie przeżycia, które należą do najwspanialszych doznań, jakich doświadcza człowiek.*<sup>20</sup>

### Fantazmaty w marzeniach sennych

W *Objaśnianiu marzeń sennych* Freud rozpoczyna rozważania nad problematyką snu od rekonstrukcji dotychczasowej literatury na ten temat. Z przytoczonych przez Freuda publikacji kształtuje się wstępny obraz problematyki (OMS, 15-94).<sup>21</sup> Marzenie senne zawsze odnosi się do rzeczywistości na jawie – jest kontynuacją świata realnego, który został

---

<sup>18</sup> Zob. S. Freud, J. Breuer, *Studies on Hysteria...*; S. Freud, *Histeria i lęk...*

<sup>19</sup> J. L. Singer, *Marzenia dzienne*, przeł. R. Zawadzki, Warszawa 1980, s. 72, 140, 230, 239.

<sup>20</sup> Tamże, s. 268. Singer jednocześnie zaznacza, że sny na jawie przybierają także charakter planów czy schematów przyszłych działań. Pełnią zatem niezwykle ważną funkcję psychiczną: bezpiecznego testowania różnych modeli rozwiązań dla przeżywanych przez jednostkę problemów. Są również testem sprawdzającym zasadność i efektywność potencjalnych wyborów, przed jakimi staje każdy człowiek. Marzenia dzienne czy wyobrażenia mają zatem istotne znaczenie w procesach poznawczych. Zob. J. L. Singer, dz. cyt., s. 78-79. Podobne rozumienie marzeń, a raczej wyobrażeń, proponuje współczesna psychologia kognitywna. Zob. E. Zdankiewicz-Ścigała, T. Maruszewski, *Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia generowanego przez jednostkę*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, red. J. Strelau, Gdańsk 2000, s. 183-203.

<sup>21</sup> Teorię marzenia sennego szczegółowo wyłożoną w omawianej pracy, Freud przedstawił w zarysie w opublikowanej w 1901 roku rozprawie *Marzenia senne*. S. Freud, *Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, [w:] tegoż, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa 2000, s. 347-407.

przeniesiony do innego wymiaru. Dlatego też marzenie senne jest stworzone z materiału wziętego z rzeczywistości materialnej i z życia psychicznego rozwijającego się w określonej, dostępnej nam rzeczywistości. Sen będzie się jawił jako refleks tego, co najbardziej porusza człowieka na jawie (OMS, 20-23). Materiał składający się na treść marzenia sennego pochodzi z tego, co przeżyte, aczkolwiek dysponuje ono wspomnieniem niedostępnym życiu na jawie (OMS, 24-25).

Freud definiuje marzenie senne jako wynik własnej aktywności psychicznej każdego człowieka. Zwraca jednak uwagę na specyficzną obcość snu: „...a jednak gotowy sen wydaje się nam czymś obcym i tak niechętnie przyznajemy się do jego autorstwa, że równie często, jak *śnilem*, mawiamy *śniło mi się*” (OMS, 55).<sup>22</sup> Dlaczego sen jawi się jako inny, obcy? Czy problem obcości tkwi tylko i wyłącznie w procesach psychicznych, jakie przebiegają we śnie i jakie trwale zmieniają treści senne? (OMS, 55) Czy nie jest tak, że człowiek staje się we śnie obcy samemu sobie? Inny dla siebie? Sen więc byłby swoistą obecnością obcego w nas, ale także obcego, który po prostu jest nami. Idąc dalej tym tokiem – czy sen nie jest również symbolicznym sygnałem braku jednostkowej integracji, braku introspekcyjnej refleksji, odłączenia od pewnych funkcji psychicznych czy somatycznych? Wreszcie – czy sen nie jest namiastką jakiegoś rozszczepienia osobowości, jakiejś szczególnej dysocjacji dającej nam złudne i chwilowe możliwości bycia kimś innym, będąc cały czas tą samą osobą? Czyż sen nie jest wreszcie traktowany jako wytwór zawierający symptomy chorobowe (halucynacje, obsesje, kompulsje itp.) (OMS, 91)?

Na tę szczególną obcość marzenia sennego, a właściwie wszelkich wytworów nieświadomości (wszelkich fantazmatów) zwraca uwagę Pietkiewicz i wskazuje na adekwatność Lacanowskiego określenia Nieświadomego jako Innego.<sup>23</sup> Inny rozumiany oczywiście jako obcy, wyalienowany.

W teorii marzenia sennego wiedeński psychoanalityk prezentuje charakterystyczne pojęcia: jawna treść senna oraz utajona treść senna albo myśl senna. Na drodze transformacji myśli sennej w treść senną zachodzą znamienne procesy. Chodzi tutaj m. in. o proces kondensacji i przesunięcia (OMS, 243-268). Te dwa procesy pracy marzenia sennego staną

---

<sup>22</sup> Por. S. Freud, *Marzenia senne...*, s. 349.

<sup>23</sup> B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy...*, s. 80. Lacanowskie rozumienie nieświadomości czy Nieświadomego jako dyskursu Innego rozpatruje szczegółowo Paweł Dybel w studium *Lustra Lacana*. P. Dybel, *Lustra Lacana*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 274-275.



się – m. in. dla Jacquesa Lacana i Rolanda Barthesa – analogami figur poetyckich: metonimii i metafory.<sup>24</sup>

Warto w tym miejscu zatrzymać się na symbolice marzeń sennych. Freud zwraca przede wszystkim uwagę na to, że symbolika jest tym, co łączy ludzką zbiorowość pomimo różnic językowych. Jest jedynym wspólnym kodem, gdyż odwołuje się do tego, co ponadjednostkowe i ponadkulturowe. W prehistorii w związku symbolicznym zachodziła adekwatność pomiędzy słowem a desygnatem. Dlatego symbol sprawia wrażenie resztki dawnej identyczności (OMS, 301).<sup>25</sup>

Radykalnej, ale chyba nie do końca uzasadnionej krytyki Freudowskiego rozumienia symboli dokonuje Gilbert Durand w rozprawie *Wyobraźnia symboliczna*. Durand dowodzi, że Freud zredukował symbol - to, co symbolizuje - do tego, co symbolizowane. Innymi słowy – zredukował symbol do znaku.<sup>26</sup> Na czym to polega? Otóż obrazy, jakimi są w istocie fantazmaty, symbolizują konfliktową przyczynę, „która przeciwstawiła w bardzo odległej przeszłości biograficznej (...) libido i przeciw-popędy cenzury. Obraz jest więc zawsze znamieny dla blokady libida, to znaczy dla pewnej regresji afektywnej”.<sup>27</sup> Co więcej - taki symbol zawsze (!) odsyła do seksualności, i to seksualności niedojrzałej, ponieważ niezaspokojonej.<sup>28</sup> W tym myśleniu można zauważyć co najmniej dwa błędy: po pierwsze - nie wszystkie symbole odsyłają do sfery seksualnej (OMS, 338)<sup>29</sup>; po drugie - seksualność

---

<sup>24</sup> Zob. P. Dybel, dz. cyt., s. 272-273; R. Barthes, *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska. [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 153. Opisuując z kolei pojęcie sensoproduktywności, Barthes zauważa podobieństwa pomiędzy „pracą tekstu” (pojmowaną jako wytwarzanie sensu) a „pracą marzenia sennego”. R. Barthes, *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, cz. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 200.

<sup>25</sup> Przykłady symboliki marzeń sennych, zwłaszcza tej, która odnosi się do treści erotycznych, podaję w rozdziale III oraz V.

<sup>26</sup> G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 53-57. Krytyki Freudowskiego pojmowania symboliki podjął się także Reinhart Meyer-Kalkus. R. Meyer-Kalkus, *Jacques Lacan: Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, przeł. P. Dybel, „Teksty Drugie” 1998, nr 1-2, s. 5-6.

<sup>27</sup> Tamże, s. 55. Początkowo nieświadome życzenia, które ujawniały się w fantazmatach, były postrzegane przez Freuda przede wszystkim jako ikony. Dopiero w pracach *Psychopatologia życia codziennego* czy *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości* wiedeński psychoanalityk zauważa związki pomiędzy nieświadomością a językiem. S. Freud, *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, Warszawa 1997, s. 7-211; S. Freud, *Psychopatologia życia codziennego*, przeł. W. Szewczuk, [w:] tegoż, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa 2000, s. 31-346.

<sup>28</sup> Tamże, s. 55.

<sup>29</sup> Freud w tym miejscu notuje: „Twierdzenie, że wszystkie marzenia senne wymagają, by objaśniać je seksualnie – twierdzenie, z którym niezmordowanie polemizuje się w literaturze przedmiotu – jest obce mojemu *Objaśnianiu marzeń sennych*.” Znamiennym jest jednak fakt, że to zdanie zostało dodane do kolejnego wydania książki z 1919 roku.

niedojrzała wcale nie musi się wiązać z niezaspokojeniem. Identyfikacja niedojrzałości z niezaspokojeniem jest niewłaściwa, zwłaszcza we współczesnej psychologii i seksuologii, która jest bardzo ostrożna w stawianiu tego typu diagnoz. Wydaje się, że krytyka Duranda opiera się na zbyt powierzchownej znajomości Freudowskiej koncepcji symboliki, jej interpretacji czy wreszcie - psychoanalizy w ogóle.

Analizując marzenia senne swoich dorosłych pacjentów (a także własne) wyrażające najczęściej życzenia erotyczne, Freud zwrócił uwagę na to, że czasy, w których żyje najsilniej represjonują sferę ludzkiej seksualności. W stłumionej seksualności biorą początek nieświadome pragnienia, które pobudzają proces kształtowania się marzenia sennego (OMS, 337-338). To wyjaśnienie wydaje się być nie wystarczające. Doszukiwanie się tak bogatej symboliki seksualnej w sposób oczywisty budzi wątpliwości. Czy tego typu działania nie symplifikują zanadto analizy marzeń sennych i teorii nieświadomości? Czy rzeczywiście rządzą nami tylko i wyłącznie seksualne popędy? Gdzie znajdzie się w takim razie miejsce dla przeżyć, urazów, wypartych wspomnień, nierozwiązanych problemów, które nie mają powiązań ze sferą seksualności? Ale czy w ogóle jest coś w ludzkim życiu, czym nie rządzi Eros? Kłopot z Freudowską symboliką, jej interpretacją i teorią psychoanalityczną w ogóle polega chyba na tym, że (prawie) wszystko bierze swój początek z seksualnych popędów (i - ewentualnie - z popędu agresji). Powierzchowna krytyka Duranda wydaje się – paradoksalnie – słuszna.<sup>30</sup>

### Fantazmaty pierwotne

Broniąc się przed zarzutami nadmiernej erotyzacji myśli ujawnianych w procesie analizy marzeń sennych, Freud twierdził, że wiele fantazmatów nie jest tylko i wyłącznie indywidualnym doświadczeniem człowieka. Postawił tezę, że część najbardziej typowych fantazmatów, jakie powtarzały się w toku jego pracy psychoanalitycznej należy do zbiorowego dziedzictwa ludzkości. Takie fantazmaty są doświadczeniem

---

<sup>30</sup> Znamiennym przykładem może być historia małego Hansa. Silny strach Hansa przed koniami Freud wiązał z rozwojem dziecięcej seksualności i kompleksem Edypa. Zob. S. Freud, *Analiza fobii pięciolatka*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, Warszawa 2000, s. 5-97. Takie ujmowanie fobii zostało jednak zakwestionowane. Wykazano bowiem, że dzieci w wieku od dwóch do czterech lat przeżywają silny strach przed zwierzętami, który z czasem samoistnie zanika. Zob. M. E. Seligman, E. F. Walker, D. L. Rosenhan, *Psychopatologia*, przeł. J. Gilewicz, A. Wojciechowski, Poznań 2003, s. 182-197.

ponadjednostkowym i dlatego możemy mówić o specyficznych scenariuszach fantazmatycznych czy o prafantazjach.<sup>31</sup>

Freud po raz pierwszy użył tego sformułowania w rozprawie *Komunikat o przypadku paranoi sprzecznym z teorią psychoanalityczną* z 1915 roku. Fantazmatami pierwotnymi nazywa tam takie wytwory wyobraźni, jak: uwiedzenie, kastracja, obserwacja stosunku seksualnego rodziców.<sup>32</sup> Jednocześnie zaznacza, że wymienione przez niego doświadczenia nie muszą stać się przeżyciem indywidualnym. W wykładzie XXIII zatytułowanym *Drogi tworzenia się objawów* Freud zapisał:

*Myślę, że te prafantazje – chciałbym je tak nazwać wraz z paru innymi - zostały nabyte poprzez filogenezę. Jednostka sięga w nich poza własne przeżycia, do przeżyć z czasów prastarych, z których wywodzą się te jej własne przeżycia mające charakter szczątkowy. Wydaje mi się zupełnie możliwe, że to, o czym słyszymy dzisiaj w analizie jako o fantazji: uwiedzenie dziecka, objęcie zarzewiem podniecenia seksualnego przy spostrzeżeniu stosunku rodziców, groźba kastracji – lub raczej kastracja – było rzeczywistością w prastarych czasach rodziny ludzkiej i że dziecko fantazjujące wypełniło po prostu luki w prawdzie indywidualnej prawdą przedhistoryczną.*<sup>33</sup>

Pytanie, które się tutaj nasuwa dotyczy sposobu dziedziczenia owej prehistorycznej prawdy. Nie będziemy chyba przypuszczać, że Freud myślał o genetycznym przekazywaniu fantazmatów pierwotnych z pokolenia na pokolenie. Czy zatem owe prehistoryczne prawdy,

---

<sup>31</sup> Zob. S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów* [w:] tegoż, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 365. Tłumaczkę *Słownika psychoanalizy* używają określenia „fantazje pierwotne”, konsekwentnie tłumacząc niemiecki termin *Phantasie* jako „fantazję”. Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 56. Z kolei Janion w przywoływanym artykule używa określenia „prafantazmaty”. Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 14. W dalszej części pracy będę posługiwała się terminem „fantazmat pierwotny”.

Do idei fantazmatów pierwotnych można odnieść Jungowską koncepcję archetypów i nieświadomości zbiorowej. Wydaje się jednak, że pomimo pewnych niewątpliwych analogii, trudno te struktury utożsamić ze sobą. Zob. C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.

O ile jednak można doszukiwać się asocjacji pomiędzy fantazmatem pierwotnym jako rodzajem zbiorowego czy ponadindywidualnego mitu, o tyle nie sposób – jak proponuje Pietkiewicz – utożsamić fantazmatu pierwotnego z fantazmatem narcystycznym czy osobistym mitem. B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy...*, s. 78.

<sup>32</sup> S. Freud, *Komunikat o przypadku paranoi sprzecznym z teorią psychoanalityczną*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Warszawa 1996, s. 174. Autorzy *Słownika psychoanalizy* podają cztery fantazmaty pierwotne: życie wewnątrzłonowe, scena pierwotna, kastracja, uwiedzenie. Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 56.

<sup>33</sup> S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów...*, s. 365.

które stają się fantazmatami pierwotnymi, podlegają procesom socjalizacji? Czy pewne doświadczenia wczesnego dzieciństwa mogą zostać rozpoznane i zrozumiane jako fantazje pierwotne dopiero w późniejszym wieku - zgodnie z mechanizmem naznaczenia wstecznego?<sup>34</sup> Chyba nie sposób odpowiedzieć na te pytania. Zresztą Janion zaznacza, że problem filogenetycznego dziedziczenia fantazmatów pozostał nie udowodniony.<sup>35</sup>

Mówiąc o fantazmatach pierwotnych, nie można pominąć faktu, że Freud traktował je jako jeden z istotnych czynników libidinalnych w tworzeniu objawów neurotycznych. (Obok takich przyczyn, jak libidinalne przeżycia infantylne czy odkryte najwcześniej traumatyczne przeżycia przypadkowe.) Zanim Freud wyjaśnił archaiczne pochodzenie fantazmatów pierwotnych, posługiwał się pojęciem scen pierwotnych. Tym terminem określał rzeczywiste urazowe zdarzenia, które zostają opracowane przez czas i zamaskowane przez fantazje. Zresztą określenie „scena pierwotna” jest jednym z typowych - obok uwiedzenia i kastracji - scenariuszy fantazmatycznych wyszczególnionych przez Freuda.<sup>36</sup> Co ciekawe, wszystkie fantazje pierwotne odnoszą się do pochodzenia, jak zauważyli autorzy *Słownika psychoanalizy*:

*To wszystko, co jawi się podmiotowi jako rzeczywistość wymagająca wyjaśnienia czy teorii, ujmują one w formie dramatycznej jako coś w rodzaju momentu pojawienia się początku historii. W scenie pierwotnej wyobrażone są początki podmiotu; w fantazjach o uwiedzeniu - początki czy pojawienie się seksualności; w fantazjach o kastracji – początki różnic płci.*<sup>37</sup>

Podsumowując - we Freudowskiej koncepcji fantazmatów możemy wskazać kilka ważnych aspektów, odpowiadających – przynajmniej w jakiejś mierze - na postawione pytania. Po pierwsze - fantazmaty powstają w oparciu o osobiste doświadczenia jednostki, które zostały zniekształcone przez mechanizmy obronne i cenzurę (zwłaszcza jeśli te przeżycia miały charakter traumatyczny). Po drugie - mogą być pewnymi imaginacyjnymi opowieściami, które są wynikiem aktywności psychicznej osoby pozostającej zazwyczaj

---

<sup>34</sup> Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 299. W opisie przypadku „Człowieka-wilka” Freud rozstrzyga, że pamięć albo to, co nazywamy doświadczeniem możliwe jest do odzyskania postfaktycznie, w jakiejś przyszłości. S. Freud, *Z historii nerwicy dziecięcej*. („Człowiek-wilk”), przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, Warszawa 2000, s. 99-195.

<sup>35</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 15.

<sup>36</sup> S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów...*, s. 365. Por. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 57, 299-300.

<sup>37</sup> J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 58.

w stanie nieświadomości. Po trzecie – fantazmaty mają charakter indywidualny, ale ich źródłem mogą stać się także doświadczenia ponadjednostkowe, owe przeżycia prehistoryczne czy doświadczenia ludzi pierwotnych.<sup>38</sup> Po czwarte – fantazmaty niejednokrotnie kształtują się na podstawie przeżytych urazów, ale w większości trudno wskazać ich patologiczny charakter.

Poszukiwania odpowiedniego dla fantazmatów wymiaru istnienia (zapis jakiejś rzeczywistości materialnej czy wytwór wyobraźni) skłoniły Freuda do uznania fantazmatu za produkt imaginacji. Ale jednocześnie proponuje on znieść dystynkcję: rzeczywistość - wyobraźnia jako opozycję podlegającą waloryzacji. Fantazmaty bowiem charakteryzują się specyficzną realnością. „Fantazje te posiadają realność *psychiczną* w przeciwieństwie do *materialnej* i stopniowo uczymy się rozumieć, że w świecie nerwic *decydująca jest realność psychiczna*.”<sup>39</sup> Obecność - na zasadzie antytezy<sup>40</sup> – dwóch realności pozwala na swoistą podwójność istnienia. Na owo romantyczne bycie „tu” i „tam”, w świecie ludzi i duchów, w świecie jawy i snu.<sup>41</sup> Ale fantazmat, eksponując „podwójność rzeczywistości” odsłania/zasłania podwójność ludzkiej jednostki. Już samo dostrzeżenie tej podwójności wskazuje jasno i wyraźnie na to, że nie jesteśmy chorzy. Rozpoznanie tej dychotomii wyklucza nie tyle neurotyczność, co przede wszystkim psychotyczność. Nie jesteśmy szaleni, obłąkani. W odróżnieniu od psychotyków posiadamy świadomość owej podwójności. Innymi słowy – wiemy (?), że fantazmujemy. Odróżniamy rzeczywistość psychiczną (fantazmat) od rzeczywistości materialnej, percypowanej.

Czy możemy zatem powiedzieć za Freudem: „wszyscy jesteśmy chorzy, to znaczy neurotyczni, gdyż warunki tworzenia się objawów można stwierdzić także u ludzi normalnych”?<sup>42</sup> Czy naszą największą chorobą, nerwicowym zaburzeniem będzie brak neurozy? Jeżeli więc potraktowalibyśmy fantazmowanie jak chorobowy symptom, to „wszyscy jesteśmy chorzy”. Ale możemy być spokojni – z fantazmowania zdjęto odium patologiczności. Tak czy inaczej pozostają dwa rozwiązania: albo „wszyscy jesteśmy chorzy”

---

<sup>38</sup> Takim doświadczeniem pierwotnej hordy jest ojcobójstwo opisane w pracy *Totem i tabu*. Zob. S. Freud, *Totem i tabu*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 241-375.

<sup>39</sup> S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów...*, s. 363.

<sup>40</sup> Antytezę rozumiem tutaj podobnie jak Barthes, który w *S/Z* pisze: „...antyteza jest walką dwóch pełni...” Zob. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 62.

<sup>41</sup> Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 7-29; M. Janion, *Marzący...*, s. 30-59. Por. K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę*, [w:] tejże, *Fantazmaty: Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 18.

<sup>42</sup> S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów...*, s. 353.

(bo fantazmowanie jest chore), albo fantazmowanie nie jest chore (bo jest udziałem wszystkich ludzi). Wybrano drugie rozwiązanie – można powiedzieć – zgodnie z prawem powszechności: co powszechne to normalne.<sup>43</sup>

#### 4. Fantazmat a pragnienie

Przytoczona na początku definicja fantazmatu mówi o scenariuszu wyobrazeniowym, który jest spełnieniem jakiegoś pragnienia. Freud często podkreśla ścisły związek pomiędzy fantazmatami a pragnieniami. W *Objaśnianiu marzeń sennych* formułuje te powiązania następująco: „Tak więc sen przedstawia pewien stan faktyczny – jak sobie tego życzę; treścią tego snu jest więc spełnienie życzenia, a życzenie jest jego motywem” (OMS, 116, 118-127). Rolę, jaką odgrywa spełnienie życzenia w marzeniu sennym Freud analizuje w ostatnim rozdziale wyżej wymienionej pracy *O psychologii procesów sennych*. Tutaj też zastanawia się nad znaczeniem myśli powstałej w stanie czuwania a przeniesionej do snu (OMS, 464-481). Dokonuje także podziału marzeń sennych. Wreszcie pyta o to, „skąd w każdym z tych wypadków bierze się życzenie urzeczywistniające się w marzeniu sennym” (OMS, 454)? Najprostsza odpowiedź odnosi się do przeciwieństw między świadomym życzeniem dziennym a nieświadomą aktywnością psychiczną ujawniającą się w nocy. Freud wyróżnia trzy możliwości genezy życzenia uobecniającego się w marzeniu sennym, przy czym najważniejszym źródłem życzeń jest oczywiście nieświadomość.

*Wyobrażam sobie – pisze Freud - że świadome życzenie tylko wtedy staje się bodźcem pobudzającym powstanie marzenia sennego, gdy uda mu się obudzić tak samo brzmiące życzenie nieświadome, dzięki któremu się ono wzmacnia* (OMS, 466).<sup>44</sup>

Zastanówmy się w tym miejscu, czym jest pragnienie (niem. *Wunsch*, ang. *wish*, franc. *désir*).<sup>45</sup> Słownik psychoanalizy podaje hasło pragnienie, zwracając uwagę na różnicę

---

<sup>43</sup> Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 7.

<sup>44</sup> Klasyfikację marzeń sennych w odniesieniu do kategorii życzenia Freud przedstawił także w pracy pt. *Marzenia senne*. S. Freud, *Marzenia senne...*, s. 393-394.

<sup>45</sup> Michał Paweł Markowski we wprowadzeniu do pracy Barthesa, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, francuski termin *désir* tłumaczy jako „pragnienie”. Zob. M. P. Markowski, *Dyskurs i pragnienie*, [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 5-35. Inni autorzy kategorię *désir* tłumaczą jako „pożądanie”. Por. K. Kłosińska, dz. cyt.

między pragnieniem sformułowanym - życzeniem (niem. *Wunsch*), a pragnieniem wyrażającym odruchową chęć, pożądanie (niem. *Begriede, Lust*).<sup>46</sup> W *Objaśnianiu marzeń sennych* Freud przedstawia rozumienie życzenia jako pewnego doświadczenia zaspokojenia, na skutek którego

*obraz wspomnieniowy od tej chwili jest skojarzony ze śladem pamięciowym pobudzenia wywołanego przez potrzebę. Gdy tylko jakaś potrzeba pojawi się powtórnie, to dzięki ustanowionemu powiązaniu powstanie pobudka psychiczna, która zechce ponownie obsadzić obraz wspomnieniowy owego postrzeżenia i wywołać znowu samo owo postrzeżenie, która więc właściwie zechce znowu wytworzyć sytuację pierwszego zaspokojenia. Taka pobudka to właśnie to, co określamy mianem życzenia; ponowne pojawienie się postrzeżenia stanowi spełnienie życzenia, a pełne obsadzenie postrzeżenia stanowi najkrótszą drogę od pobudzenia potrzeby do spełnienia życzenia (OMS, 476).*

Takie określenie pragnienia sugeruje, że Freud wyraźnie odróżniał je od potrzeby rozumianej jako dający się zaspokoić stan napięcia wewnętrznego (OMS, 476). Pragnienie zatem - jak podaje *Słownik* - „jest nierozdzielnie związane ze śladami pamięciowymi i znajduje spełnienie w halucynacyjnym odtworzeniu percepcji, które stały się oznakami tego zaspokojenia”.<sup>47</sup>

W tym miejscu można jeszcze przyjrzeć się, jak Lacan – kontynuator a zarazem kontestator Freudowskiej teorii - konstruuje kategorię pragnienia. Odróżnia ją od takich pojęć, jak potrzeba i żądanie. Zgodnie z jego koncepcją potrzeba jest skierowana na realny, określony obiekt, którym podmiot się zaspokaja. Żądanie z kolei „jest sformułowane i adresowane do drugiego człowieka” i związane jest zazwyczaj z miłością. Natomiast pragnienie

*rodzi się z rozziwu między potrzebą a żądaniem; nie da się go sprowadzić do potrzeby, ponieważ z natury nie jest ono relacją z rzeczywistym, niezależnym od podmiotu obiektem, lecz z fantazją; nie da się go sprowadzić do żądania, bowiem próbuje się ono*

---

W dalszych rozdziałach będę używała zarówno jednego, jak i drugiego tłumaczenia francuskiego *désir* w zależności od stylistyki wywodu.

<sup>46</sup> Zob. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 242.

<sup>47</sup> Tamże.

*narzucić, nie uwzględniając języka i nieświadomości drugiego człowieka, domaga się rozpoznania przezeń w sposób absolutny.*<sup>48</sup>

Można ostatecznie stwierdzić, że nie odnajdując w Innym odpowiedzi, jesteśmy skazani na spełnianie pragnienia w iluzyjnym odtwarzaniu obrazu odpowiadającego sytuacji pierwotnego zaspokojenia.

Fantazmat można więc potraktować z jednej strony jako przestrzeń doświadczania czy przeżywania pragnienia, z drugiej zaś strony - jako jedyną przestrzeń aktualizacji czy konkretyzacji przyjemności, rozkoszy. Fantazmując, człowiek spełnia swoje życzenia niezależnie od „stopnia” ich uświadomienia. I niezależnie od tego czy pozostają one w konflikcie z ego bądź superego, czy też nie. Fantazmat to absolutne uwolnienie się od gorsetu rzeczywistości, od wszelkich ograniczeń, jakie wpisane są w świat materialny. Jak pisze Freud:

*W fantazji zażywa więc człowiek swobody, której już dawno wyrzekł się w świecie rzeczywistym – jest wolny od przymusu zewnętrznego. Dopiął tego, że może być stworzeniem szalonym z rozkoszy, to znowu rozsądną istotą. Nie wystarcza mu skąpe zaspokojenie, które może wyrwać rzeczywistości.*<sup>49</sup>

Fantazmowanie to zaznawanie tej wolności, do której dąży id, a którą zabrała człowiekowi kultura – będąca zresztą ludzkim wytworem. To przestrzeń wolności, która jest swoistym antidotum na represjonujące czynniki kultury.<sup>50</sup> To przekraczanie kulturowych samoograniczeń. Ale gdzie tak naprawdę jest źródło tej autorepresyjności kultury?

Zakłada się, że kultura powstała w wyniku konieczności ograniczenia libidinalnego nadmiaru zwracającego się przeciwko człowiekowi (ów nadmiar miałby się przejawiać w kazirodstwie, kanibalizmie i agresji).<sup>51</sup> Człowiek wybrał kulturę, ponieważ w jego popędach wpisane było dążenie do autorepresji.<sup>52</sup> Paweł Dybel zaznacza:

---

<sup>48</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy...*, s. 243.

<sup>49</sup> S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów...*, s. 366.

<sup>50</sup> Por. S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 163-227; G. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, E. Pawelski, Warszawa 1998.

<sup>51</sup> P. Dybel, dz. cyt., s. 230-231.

<sup>52</sup> Tamże, s. 233.



*Kulturowy zakaz nie jest niczym wobec ludzkiego Ja zewnętrznym, narzuconym mu przez otoczenie, ale stanowi jedynie rodzaj uzewnętrznienia (obiektywizacji) obecnej w samych popędach tendencji do autorepresji.*<sup>53</sup>

To trochę tak, jak gdyby nasza popędowość rozumiała, że może się obrócić przeciwko nam i dlatego wyposażyla się w samoograniczenia. Fantazmat będzie z jednej strony efektem tego autorepresyjnego popędu, czymś, co kanalizuje ów nadmiar. Z drugiej strony będzie czymś, co znosi ową represyjność, swoistym ekranem tego nadmiaru. Czymś, co wymyka się spod kontroli w sposób - paradoksalnie – kontrolowany. Będzie wreszcie czymś, co wskazuje na pęknięcia, na jakieś braki, ale i samo jest takim pęknięciem, brakiem. Dlatego często powtarza się, że fantazmat ma charakter kompensacyjny.<sup>54</sup>

Późniejsi badacze zwrócili jednak uwagę na fakt, że - w przeciwieństwie do Freudowskiej koncepcji – przeżywanie fantazji nie redukuje popędowej energii. Jest raczej odwróceniem kierunku wewnętrznego nastawienia i zmianą stanu człowieka.<sup>55</sup> Można jednak fantazje traktować jako niezawodny sposób oderwania się od szarej codzienności – przybierają one wyraźnie eskapistyczny charakter.<sup>56</sup>

Podkreślając kompensacyjną i eskapistyczną funkcję fantazmatów, postrzega się je jako jedyną możliwość wyzwolenia się - wyzwolenia co prawda zawsze już ograniczonego. Ale tylko przestrzeń fantazmatu – jedynej możliwej, choć niedoskonałej wolności - jest nam dostępna. Przestrzeń wykraczania „poza”, przestrzeń konfrontacji z sobą-nieświadomym-Innym.<sup>57</sup>

Fantazmaty dają jeszcze jedną, niezwykle istotną, możliwość wyzwolenia. Powstając w oparciu o osobiste doświadczenia i przeżycia jednostki - zniekształcone przez mechanizmy obronne, zwłaszcza gdy miały charakter traumatyczny – poddają te doświadczenia reinterpretacji. Spełniają zatem szczególne funkcje terapeutyczne.

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 225.

<sup>54</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 16. Ten kompensacyjny charakter fantazmatów i fantazmowania podkreśla też Kłosińska, dz. cyt., s. 133.

<sup>55</sup> J. L. Singer, dz. cyt., s. 157.

<sup>56</sup> Tamże, s. 239-241.

<sup>57</sup> Trudno zatem zgodzić się z postrzeganiem fantazmatu jako formy zniewolenia. Zob. B. Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy...*, s. 82.

## II. Literatura jak(o) fantazmat

W rozprawie *Pisarz a fantazjowanie*, pochodzącej z 1908 roku, Freud wysunął tezę, „że w każdym człowieku kryje się pisarz...”<sup>58</sup> W zabawach dziecięcych doszukuje się śladów twórczości charakterystycznej dla pisarza z tą różnicą, że dziecięca zabawa odnosi się do rzeczywistości, podczas gdy twórczość pisarska odnosi się do fantazji.

*Człowiek dorastający przestaje się zatem bawić, na pozór wyrzeka się tej przyjemności, jaką czerpał z zabawy. Ale kto zna życie psychiczne człowieka, ten wie, że chyba najtrudniej mu zrezygnować z zakosztowanej raz przyjemności. Właściwie nie potrafimy zrezygnować z niczego, zamieniamy tylko jedną rzecz na drugą; to, co wydaje się rezygnacją, jest w rzeczywistości tworem zastępczym, namiastką. Dorastający wyrzeka się zatem - przestając się bawić – odniesienia do realnych przedmiotów: zamiast się bawić - fantazjuje. Buduje sobie zamki na lodzie, tworzy to, co nazywamy snami na jawie (PF, 510).*

Zabawa dziecka to często zabawa w dorosłość, rodzaj uczenia się zachowań – zwykle nagradzanych – przydatnych w późniejszych etapach życia. Fantazjowanie człowieka dorosłego często uważane jest za infantylne, dlatego musi się on z tą czynnością ukrywać (PF, 511). Fantazje dziecka czy artysty są oczywiście spełnieniem pragnienia. Zawsze odnoszą się do aktualnej sytuacji życiowej, ale funkcjonują niejako w trzech czasach. Odniesienie się do aktualnej sytuacji wywołuje wspomnienie zdarzenia zaspokojenia przeżytego w dzieciństwie. To wspomnienie z kolei ewokuje sytuację odnoszącą się do przyszłości, w której spełnia się życzenia fantazmowane (PF, 512).

Freud dzieli pisarzy na dwie grupy: na tych, którzy czerpią z zastanego tworzywa – tutaj podaje przykłady starożytnych literatów - oraz na tych, którzy tworzą swobodnie (PF, 513, 515). Zasadność tego podziału wydaje się wątpliwa, gdyż nawet owo „tworzywo zastane” jest rezerwuarem ludzkich doświadczeń czy losów. Różnica więc dotyczy tylko i wyłącznie tego, czyje to jest doświadczenie: czy moje własne, czy innych ludzi. Freud opisuje grupę pisarzy tworzących swobodnie, nazywając ich jednocześnie pisarzami mniej ambitnymi. Otóż w każdej z takich powieści, w głównym bohaterze można się dopatrzeć *alter ego* pisarza. Dlaczego tak się dzieje?

---

<sup>58</sup> S. Freud, *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. I, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1974, s. 509. Dalej jako PF, z podaniem strony.

*Na podstawie zrozumienia natury fantazji musielibyśmy się spodziewać następującego stanu rzeczy: silne aktualne przeżycie budzi w pisarzu przypomnienie przeżycia wcześniejszego, najczęściej należącego do okresu dzieciństwa, a z tego z kolei wypływa pragnienie spełniające się w utworze literackim* (PF, 515).

Tworzenie fantazmatów przypomina pracę marzenia sennego, dzieło literackie – sen na jawie, a pisarz – „śniącego na jawie” (PF, 513). Pisarz jednak to fantazmata doskonali. Jego opowiadanie o czymś, co uznajemy za jego marzenia sprawia nam przyjemność. Dzięki niemu właśnie możemy czerpać przyjemność z naszych własnych fantazmatów bez poczucia wstydu i winy (PF, 517).

Freud rozwinął tę koncepcję w przywoływanym już wykładzie pt. *Drogi tworzenia się objawów*. Twierdził tam, że to właśnie sztuka jest drogą powrotu ze świata fantazji do rzeczywistości. I dzięki sztuce artysta zachowuje względne zdrowie psychiczne. Bowiem jak pisze: „Artysta jest w założeniu także człowiekiem podlegającym introwersji, któremu już niedaleko do nerwicy.”<sup>59</sup> I choć Freud zarzeka się, że nie sposób zaliczyć Leonarda da Vinci do neurotyków, to opozycja: normalność - neurotyczność jest tak labilna i niewyraźna, że tego renesansowego malarza i uczonego można nazwać „typem obsesyjnym”, a badania, które prowadził - zestawić z „przymusem powątpiewania neurotyka”.<sup>60</sup> Barthes w *Przyjemności tekstu* konkluduje: „Każdy pisarz powie więc: *od szalu wolny, zdrowia niegodny, neurotykiem zostałem*.”<sup>61</sup>

Artysta to człowiek, którzy podobnie jak wielu innych, pragnie sławy, zaszczytów, bogactwa i miłości. Nie mogąc osiągnąć tego w rzeczywistości, przenosi spełnienie tych życzeń w fantazję. I w tym miejscu, w którym zwykły człowiek się zatrzymuje, artysta idzie dalej: sprzedaje swoje fantazmaty. Potrafi tak je opracować, że tracą one zbyt osobisty charakter. Poza tym niełatwo rozpoznać ich pochodzenie z zakazanych źródeł. Potrafi dokładnie sformułować swe fantazmaty w taki sposób, że czerpie z nich przyjemność spełnienia. Dzięki temu umożliwia innym czerpanie pociech i ulgi z ich własnych

---

<sup>59</sup> S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów...*, s. 369. Por. H. Markiewicz, *Psychologia głębi a badania literackie*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 38.

<sup>60</sup> S. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, przeł. J. Prokopiuk. [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2000, s. 317. Posługując się aktualnie obowiązującymi jednostkami nozologicznymi w psychologii klinicznej i psychiatrii, zaliczylibyśmy zaburzenia renesansowego malarza do obsesyjno-kompulsyjnych należących do grupy zaburzeń nerwicowych. Por. J. W. Aleksandrowicz, *Psychopatologia zaburzeń nerwicowych i osobowości*, Kraków 2002, s. 69-76.

<sup>61</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 11.

fantazmatów, które często stały się nieświadome: „...i oto dzięki swej fantazji zdobywa rzeczywiście to, co naprzód zdobył tylko w fantazji: zaszczyty, potęgę i miłość”.<sup>62</sup> Nikt nie ma chyba wątpliwości, że Freud zdobył to, o czym fantazmował.

Ale Freud nie tylko interesował się formułowaniem teoretycznych założeń dotyczących aktywności twórczej człowieka. Dokonał m. in. analizy opowiadania Wilhelma Jensena *Gradiva*.<sup>63</sup> W *Hamlecie* Szekspira doszukał się ukrytego kompleksu edypalnego (OMS, 233-235). Był zatem pierwszym, który zarówno teoretycznie, jak i praktycznie potraktował pisanie (*écriture*) jako fantazmat czy zbiór fantazmatów. Co więcej - Janion uważa, że komentarze do wymienionych utworów można potraktować jako swoistego rodzaju powieści.<sup>64</sup> Jakby psychoanalityk był powieściopisarzem. Ale chyba możemy pójść dalej i nazwać powieścią - czy raczej fantazmatyczną opowieścią - całą naukową twórczość Freuda, choć z perspektywy poststrukturalistycznej dystynkcja: tekst naukowy - tekst literacki jest nieistotna. Zresztą Barthes w *Przyjemności tekstu* twierdził, że nauka jest swoistym światem wyobraźni, imaginarium. Do tego imaginarium należą takie artefakty, jak: słowo, pismo, fraza.

...lingwistyka - pisze dalej - wypowiada zatem prawdę o języku, lecz stwierdza tylko tyle: nie popełniono żadnej świadomej iluzji. Otóż i właściwa definicja imaginarium (świata wyobraźni): nieświadomość nieświadomości.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Zob. S. Freud, *Drogi tworzenia się objawów...*, s. 369-370.

<sup>63</sup> Por. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 13, 26.

<sup>64</sup> Tamże, s. 26. Anna Nasiłowska w studium poświęconym związkom feminizmu i psychoanalizy pisze: „...psychoanaliza od swego powstania posługiwała się dziełami literackimi, czy szerzej – mitologią i sztuką, traktując je jako najpoważniejszy zapis doświadczenia o charakterze uniwersalnym, ...” A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, s. 133.

<sup>65</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu...*, s. 36.

Psychoanalityczną teorię fantazmatu formułował także Lacan. Zwrócił on uwagę na „lingwistyczną” w swej istocie myśl Freuda i rozwijał – zasugerowaną w pracach Mistrza (*Psychopatologia życia codziennego, Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*) – koncepcję nieświadomości przybierającej językowy charakter. Zob. P. Dybel, dz. cyt. Dla rozumienia pisania jako fantazmatu niezwykle istotne są również propozycje Julii Kristevej dotyczące m. in. koncepcji podmiotu jako kategorii formowanej przez cielesno-językowy popęd. J. Kristeva, *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, s. 275-282; J. Kristeva, *Obcość kulturowa i podmiot w kryzysie. Wywiad Suzanne Clark i Kathleen Hulley*, przeł. A. Mizińska-Kleczkowska, [w:] *Podmiot w procesie*, red. J. Jusik, J. Mizińska, Lublin 1999, s. 27-48. Zob. też T. Kitliński, *Podmiot w procesie według Julii Kristevej*, [w:] *Podmiot w procesie*, red. J. Jusik, J. Mizińska, Lublin 1999, s. 49-66; J. Bator, *Symboliczna rewolucja Julii Kristevej*, [w:] *też*, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek drugiej fali*, Gdańsk 2001, s. 231-251.

Pozostaje zatem rozstrzygnąć pewne problemy metodologiczne: czy poszukiwać w konkretnych tekstach fantazmatów (marzeń dziennych, snów) wprowadzonych jako świadomy zabieg poetycki? Czy pisanie traktować jako zbiór fantazmatów, czy po prostu jako fantazmat – niezależnie od obecności bądź nieobecności fantazmatów jako rodzaju stylistycznego opracowania?

Janion przytacza bogata egzemplifikację prac, które wykorzystały pojęcie fantazmatu bądź w teorii, bądź w praktyce. Badano dominujące fantazmaty w kulturze niemieckiej XIX i XX wieku (Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 1978-1985). Wykorzystywano to pojęcie w literaturze, na co wskazuje twórczość Jamesa Joyce'a, surrealistów, Nancy Friday czy Manuela Puiga.<sup>66</sup> Janion jednak podaje przykłady powieści, w których niejako świadomie posłużono się fantazmatem jako zabiegiem poetyckim czy narracyjnym.

Inną sprawą jest z kolei spojrzenie czytelnika (w osobie krytyka bądź historyka literatury) na jakąś powieść (opowiadanie, nowelę itd.) czy na jej fragment właśnie jako na fantazmat. Tak jak Kłosińska proponuje patrzeć na opowiadanie Stefana Grabińskiego *Kochanka Szamoty* czy Kazimiera Szczuka na wyobrażenia Izabeli Łęckiej, bohaterki *Lalki* Bolesława Prusa.<sup>67</sup>

Trudno te dylematy rozstrzygnąć w sposób jednoznaczny i opowiedzieć się za konkretnymi rozwiązaniami. To przede wszystkim interesujący nas utwór prozatorski wyznacza określone rozwiązania. Jedne teksty pozwalają na traktowanie ich jako fantazmatów w perspektywie całościowej (*Porcelanka*), bądź fragmentarycznej. Inne - jak choćby *Pamiętnik Wacławy* posługujący się fantazmatem w postaci marzeń dziennych jako zabiegiem stylistycznym (trudno rozstrzygać czy świadomie czy nieświadomie) - wymagają skupienia się najpierw na analizie i interpretacji tych fantazmatów. Dopiero w następnej kolejności można próbować odnieść te analizy do całego tekstu powieści. Spojrzeć na tekst jako na fantazmat – wytwór podmiotu Nieświadomego tego, kto ten tekst sygnuje.

---

<sup>66</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 18-19.

<sup>67</sup> Zob. K. Kłosińska, dz. cyt.; K. Szczuka, *Nuda buduaru*, [w:] tejże, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s.106-117.

## Rozdział II:

### O tym, jak nie stracić głowy

#### I. Płaczące się nici. Krytyka (o) Orzeszkowej

*Na wielkich krosnach sztuka taka bogate wzory nie tylko z piękna, ale także z dobra i prawdy.<sup>1</sup>*

W jednym z listów do Jana Karłowicza z dnia 24 maja 1883 roku Eliza Orzeszkowa, przedstawiając projekt wydania wszystkich utworów u Franciszka S. Lewentala, deprecjonuje swą wczesną twórczość:

*...połowa prawie powieści moich, wszystkie, które przez pierwsze 5-7 lat pisałam, przedstawia niedołęstwo tak umysłowe, jak twórcze, którego dziś trochę się już wstydzę i które zaszkodzić mi może w opinii publicznej.<sup>2</sup>*

W adresowanej do Antoniego Wodzińskiego *Autobiografii w listach* z 1896 roku pisarka krytycznie ustosunkowuje się do swojego warsztatu. Poważną trudność sprawia jej

---

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa, *List do A. Wodzińskiego z 10 IX 1896 r.*, *Listy zebrane*, t. VIII, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1976, s. 264.

<sup>2</sup> E. Orzeszkowa, *List do J. Karłowicza z 24 V 1883 r.*, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 49.

wymyślanie różnych zdarzeń i sytuacji, na tle których ukazywać się mają bohaterowie. Skłonność do rozwlekłości wiąże zaś z kłopotami w komponowaniu powieści.<sup>3</sup>

Wymieniając pisarskie niedostatki, Orzeszkowa kreśli zdanie, które w najbardziej charakterystyczny a zarazem obrazowy sposób oddaje owo autokrytyczne nastawienie: „W plątaniu nici powieściowych i wiązaniu ich w węzółki - słaba jestem.”<sup>4</sup>

Ta surowa samoocena oraz niezadowolenie autorki przyniosło pozytywne efekty. Co najmniej kilka jej powieści i opowiadań zyskało entuzjastyczną opinię współczesnych. Wśród wyróżnionych były m. in. *Meir Ezofowicz* (1879), *Nad Niemnem*, *Cham*.<sup>5</sup> Te prozatorskie utwory wyznaczające dojrzały okres twórczości Orzeszkowej zostały rozpoznane i uznane za arcydzieła. I nie tylko dla Teodora Jeske-Choińskiego stała się autorką o „męskiej” głowie. Już Henryk Sienkiewicz, recenzując *Pana Grabę* (1872), zauważył, że zarówno pomysł, „jak i sposób pisania, (...), mniej jest kobiecy niż innych naszych autorek”.<sup>6</sup> Kazimierz Przerwa-Tetmajer pisał z kolei: „Mówiła [Orzeszkowa – A. E. B.] o rzeczach wzniosłych i idealnych bez babskiego patosu, babskiej emfazy, babskiego gadulstwa...”<sup>7</sup> Jeśli więc jej mowa nie miała „babskich” cech, to pewnie pisała jak mężczyzna. I dlatego mogła zyskać uznanie.

Oczywiście nie zawsze i nie każdy utwór grodzieńskiej pustelnicy zyskiwał przychylne recenzje. Zanim Chmielowski z estymą wyraził się o Orzeszkowej<sup>8</sup>, w 1870 roku, w „Przeglądzie Tygodniowym” zwracał się z prośbą do młodej i niewątpliwie utalentowanej autorki: „...prosilibyśmy ją tylko na przyszłość, aby powieści swoje pisała o połowę krótsze,... (...) Jej oszczędzi to połowę pracy, a nam... połowę nudy...”<sup>9</sup> W podobnym czasie Aleksander Świętochowski, przedstawiając *Pana Grabę*, pisał: „Nudnych i długich, a tak właściwych

---

<sup>3</sup> E. Orzeszkowa, *Autobiografia w listach*, [w:] tejsze, *O sobie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1974, s. 118-119.

<sup>4</sup> Tamże, s. 118. W powstałym nieco wcześniej *Pamiętniku* (1891) czytamy zaś takie słowa: „W zimowe wieczory, kiedy gości nie było, pisałam to i owo, myśli jakieś, uwagi o ludziach otaczających, tak nazwane przeze mnie *strofy prozą*, w których pisałam to, czego nikomu jeszcze nie byłabym wypowiedziała żywym słowem.” E. Orzeszkowa, *Pamiętnik*, [w:] tejsze, *O sobie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1974, s. 47.

<sup>5</sup> Maria Żmigrodzka nazywa *Chama* ostatnią z wielkich powieści Orzeszkowej. M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV, t. 2, red. H. Markiewicz, J. Kulczycka-Saloni, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 45.

<sup>6</sup> H. Sienkiewicz, „Pan Graba”. *Powieść p. Elizy Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, *Dzieła*, t. XLVI, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 179.

<sup>7</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Eliza Orzeszkowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 23, s. 469.

<sup>8</sup> P. Chmielowski, *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 389.

<sup>9</sup> P. Chmielowski, *Powieści pani Elizy Orzeszko*, [w:] *Pisma krytycznoliterackie...*, s. 350. Zob. też H. Markiewicz, *Kłopoty z Orzeszkową*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 15, s. 7.

autorce dawniej, refleksji niewiele.”<sup>10</sup> Zygmunt L. Zaleski z kolei, już po śmierci pisarki, mówił, że jej styl - choć ciepły i malowniczy - nie ma siły, zwartości czy jędrności. O jego rozwlekłości zaś decyduje skłonność pisarki do uczuciowej retoryki.<sup>11</sup>

Późniejsi krytycy i badacze twórczości Orzeszkowej, oceniając jej dorobek, zwłaszcza wczesny, nie przebiegali w słowach. Maria Dąbrowska w 1929 roku pisała:

*W Panu Grabie, w Australczyku, Dwu biegunach czy Braciach, nie mówiąc już o Pamiętniku Wacławy i innych słabszych utworach, całe rozdziały należą raczej do zakresu szlachetnej publicystyki, dialogi są na wskroś retoryczne, psychologia nieco zbyt uproszczona i do celów dydaktycznych naciągnięta.*<sup>12</sup>

Irena Krzywicka dosadnie określiła wczesne utwory autorki *Ostatniej miłości* mówiąc, że „za młodu produkowała kicze z przeblyskiem talentu”.<sup>13</sup> Edmund Jankowski z kolei stwierdził, że w swojej początkowej twórczości Orzeszkowa „zdradzała niebezpieczną skłonność do wielosłownia i komunau”.<sup>14</sup> Autor monografii poświęconej pisarce, Jan Detko, *Pamiętnik Wacławy* uważa raczej za „materiał do obrobienia artystycznego niż dojrzały utwór”.<sup>15</sup> W opinii badacza młoda Orzeszkowa umieściła w tej powieści wiele problemów, postaci, wydarzeń i nie nadała jej fabularnego porządku.

Utworom powstałym we wczesnym okresie twórczości wytyka się zwykle liczne niedostatki, braki, ułomności. Powieści Orzeszkowej są rozwlekłe (a zatem nudne), styl staroświecki, retoryka zbyt emocjonalna. Jednym słowem - jak chce Krzywicka - kicz. Czy - bardziej eufemistycznie – jakiś materiał do artystycznej obróbki.

Z kolei późny okres twórczości Orzeszkowej rozpatrywany jest w kategoriach „schyłkowości”. Powstałe w ostatniej fazie życia powieści i opowiadania nie dorównują – jak

---

<sup>10</sup> A. Świętochowski, „Pan Graba”. *Powieść w trzech częściach Elizy Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1973, s. 228.

<sup>11</sup> Z. L. Zaleski, *Eliza Orzeszkowa*, [w:] tegoż, *Dzieło i twórca. (Studia i wrażenia literackie)*, Warszawa 1914, s. 232. Wyjątkiem jest m. in. styl *Ad astra*.

<sup>12</sup> M. Dąbrowska, *Orzeszkowa*, [w:] tejże, *Pisma rozproszone*, t. 2, Kraków 1964, s. 509-510.

<sup>13</sup> I. Krzywicka, *Mała Lizia*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 11, s. 4.

<sup>14</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1966, s. 148.

<sup>15</sup> J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 109. Na podobny odbiór tej powieści zwraca uwagę Anna Martuszevska podkreślając, że współcześni Orzeszkowej krytycy identyfikowali *Pamiętnik Wacławy* z nurtem tendencyjnym. A. Martuszevska, „Pamiętnik Wacławy” *Elizy Orzeszkowej – pozytywistyczny bestseller końca lat pięćdziesiątych XX w.*, [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1994, s. 163. Jerzy Barczyński zauważa z kolei, że powieść pisana w pierwszej osobie w dziewiętnastowiecznym nurcie tendencyjnym czy realistycznym była czymś wyjątkowym. J. Barczyński, *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976, s. 74.



zaznacza dalej Maria Żmigrodzka - „osiągnięciom lat osiemdziesiątych XIX wieku pod względem jakości...”<sup>16</sup>

Karol Wiktor Zawodziński, podsumowując szkic o Orzeszkowej, pisze: „...jednocześnie epigonka romantyzmu i prekursorka *powieści prozą poetycką*, a przynajmniej *powieści lirycznej* Żeromskiego; (...)”<sup>17</sup> Nie mierzy on zatem i nie waży talentu pisarki ani jej warsztatowych umiejętności. Odwołuje się do pojęć historycznoliterackich. W podobnym tonie wypowiada się zresztą Jan Tomkowski, kiedy *Ad astra* określa mianem powieści rzucającej wyzwanie schematowi pozytywistycznej prozy: „...z jednej strony tkwi w stylistyce romantycznej, a z drugiej zdaje się już zapowiadać współczesną (bliską jednak pod wieloma względami modernistom)...”<sup>18</sup> To właśnie *Dwa bieguny* i *Ad astra* często analizowano w odniesieniu do romantycznego – z jednej strony – i młodopolskiego - z drugiej światopoglądu i poetyki. Żmigrodzka tak oto opisuje pierwszy z wymienionych utworów:

Dwa bieguny, *interesująca powieść rozrachunkowa zmierzająca do pozytywizmu, pragnie odmówić postawie modernistycznej cech nowości, pragnie przedstawić ją jako kontynuację społecznego i amoralnego absenteizmu, dla którego estetyzm stanowi rodzaj wygodnego alibi, wyraźnie sugeruje także, że taka właśnie postawa jest jedną z przyczyn obecnego kryzysu kultury polskiej.*<sup>19</sup>

W przekonaniu Jankowskiego *Dwa bieguny* są rodzajem polemiki, jaką podjęła pisarka z powieścią Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1891). Zdzisław Granowski, główny bohater

---

<sup>16</sup> M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 51.

<sup>17</sup> K. W. Zawodziński, *Stulecie trójcy powieściopisarzy. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowieści o powieści*, oprac. Cz. Zgorzelski, Kraków 1963, s. 153.

<sup>18</sup> J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 337.

<sup>19</sup> M. Żmigrodzka, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 61. Por. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 408. Schyłek pozytywizmu oraz początek modernizmu wiąże się dla Michała Głowińskiego m. in. z powieścią psychologiczną. M. Głowiński, *Od dokumentu do wyznania*, [w:] tegoż, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1992, s. 264. (Pierwsze wydanie z 1969 roku.) Por. H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 116-142. Właśnie do prozy psychologicznej Krystyna Kłosińska zaliczyła *Dwa bieguny* i *Ad astra*. Powieść psychologiczną reprezentują także: *Bez dogmatu* Sienkiewicza, powieści Ignacego Dąbrowskiego czy Leo Belmonta. Zob. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988; H. Bursztyńska, *Spotkania z modernizmem. O nowelach z lat 1896 – 1903*, [w:] tejże, *Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 108, 114; M. Sadlik, *Od powieści tendencyjnej do psychologicznej – ewolucja dziewiętnastowiecznej prozy o narracji w pierwszej osobie*, [w:] tejże, „Konfesje samotnych.” *W kręgu prozy spowiedniczej 1884-1914*, Kraków 2004, s. 21-38.

*Dwóch biegunów*, jest „bezdogmatystą” na wzór Leona Płoszowskiego. Niezmienna w przekonaniach Seweryna została przeciwstawiona bezradnej i biernej bohaterce *Bez dogmatu* - Anielce.<sup>20</sup> Do podobieństw między powieściami obu autorów nawiązuje również Krystyna Kłosińska, podkreślając, obecny w korespondencji Orzeszkowej, polemiczny charakter Seweryny względem Anielki.<sup>21</sup>

Recenzenci i badacze późniejszej o dziesięć lat powieści *Ad astra*, tak jak w przypadku *Dwóch biegunów*, często doszukiwali się, wzorowanego na Płoszowskim, „bezdogmatyzmu”. Aureli Drogoszewski zaznaczał, że „w opowiadaniu Rodowskiego razi jakiś przykry ton płoszowszczyzny...”<sup>22</sup>

Niektórzy krytycy mówili jednak o wpływie innej powieści na fabułę *Ad astra* – o książce Stefana Żeromskiego, *Ludzie bezdomni* (1899). Jarosław Iwaszkiewicz zanotował: „Sądzę, że w myślach Seweryny Zdrojowskiej należy szukać źródła natchnienia Żeromskiego przy tworzeniu ostatniej sceny *Ludzi bezdomnych* – pod rozdartą sosną.”<sup>23</sup> Janina Garbaczowska z kolei porównała postawę bohaterki *Ad astra* do postawy bohaterów Żeromskiego: Judyma z powieści *Ludzie bezdomni* oraz Przełęckiego z dramatu *Uciekla mi przepióreczka* (1924).<sup>24</sup> Henryk Markiewicz stwierdził natomiast, że „...bohaterowie Orzeszkowej wyprzedzają bohaterów Żeromskiego...”<sup>25</sup>

Żmigrodzka postrzega powieść Orzeszkowej z 1902 roku, podobnie zresztą jak powstałe dziesięć lat wcześniej *Dwa bieguny*, jako ważny głos w dyskusji o nowej literaturze, w której pisarka zajęła się palącymi problemami światopoglądowego kryzysu.<sup>26</sup> Jednak w *Ad astra* nie tylko polemizuje ona z „modernistyczną” postawą. W sposób wyraźny czerpie z nowych propozycji estetycznych:

---

<sup>20</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 408. O polemicznym - wobec *Bez dogmatu* - charakterze *Dwóch biegunów* pisał już Ludwik B. Świdorski, *Dzieje jednej powieści*, cz. II, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 1, s. VIII.

<sup>21</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 193.

<sup>22</sup> A. Drogoszewski, *Z biegnącej fali. Eliza Orzeszkowa i Juliusz Rómski*, „Ad astra”, dwugłos, cz. III, „Ogniwo” 1905, nr 3, s. 55. Zob. też A. Grzymała-Siedlecki, „Ad astra” po 30 latach, „Kurier Warszawski” z 8 maja 1935 r., wyd. wieczorne, nr 125, s. 3; H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy...*

<sup>23</sup> J. Iwaszkiewicz, *Symfonia patetyczna*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 31, s. 6. O możliwości porównania twórczości Orzeszkowej do utworów Żeromskiego pisała także M. Dąbrowska, *Orzeszkowa...*, s. 513.

<sup>24</sup> J. Garbaczowska, *Droga Elizy Orzeszkowej „Ad astra” w świetle jej korespondencji*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dra Juliusza Kleina*, Łódź 1949, s. 429.

<sup>25</sup> H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Z historii literatury polskiej*, Kraków 1996, s. 105.

<sup>26</sup> M. Żmigrodzka, *Modernizm polski...*, s. 74-75.

*Ad astra jest więc utworem osobliwym. Łączy w sobie próbę obrony społecznego programu i etycznego ideału pozytywizmu ze swoiście neoromantyczną filozofią wzorowaną na Krasińskim oraz z elementami poetyki obłaskawionego zalegoryzowanego symbolizmu modernistycznego. Powieść ta była w literackiej twórczości Orzeszkowej ostatnią poważniejszą rozprawą z kulturą współczesności, ale i najdobitniejszym wyrazem uległości realistki wobec tendencji estetycznych nowej literatury.*<sup>27</sup>

Wpływ nowej poetyki zaznacza się w rozbudowanych opisach, w rytmizacji czy w symbolice:

*Abstrakcyjności i suchości rozważań problemowych miało więc przeciwdziałać eksponowanie strony obrazowej i poetyczności utworu. Funkcję tę spełniają niezmiernie rozbudowane partie opisowe (obrazy Puszczy Białowieskiej i Alp), zawarte bądź w listach - wówczas służą nie tylko prezentacji otoczenia bohaterów, ale są też symbolami i argumentami, mającymi przekonać oponenta do estetycznych uroków niedocenianego świata wartości - bądź w odautorskich opisach - tam stanowią nastrojowe tło dla konfliktów duchowych postaci dramatu.*

*Opisy i nawet niektóre partie listów Seweryny utrzymane są w Ad astra konsekwentnie w poetyce poematu prozą. Rozlewny, liryczny opis, niekiedy impresjonistyczny w charakterze obrazowania, eksponujący elementy nastrojowości, zdradza tendencję do rytmizacji, do emocjonalnego typu intonacji i składni, operuje często symboliką - częściej zresztą alegorią.*<sup>28</sup>

Bogata metaforyka, antropomorfizacje, personifikacje w wielu powieściach Orzeszkowej mają służyć - wedle spostrzeżeń Anny Martuszeńskiej - eksponowaniu piękna przyrody. Jednakże w *Ad astra* zjawisko to ulega swoistej absolutyzacji - dzięki temu można mówić o wpływach poetyki młodopolskiej.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 78-79. Por. J. Bachórz, *Pozytywistka na rozdrożu*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 34.

Według Kazimierza Wyki takie powieści i nowele, jak *Melancholicy*, *Anastazja*, *Ad astra* miały być świadectwem przeciwstawienia się modernizmowi. K. Wyka, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków 1977, s. 218. (Pierwsze wydanie z 1958 roku).

<sup>28</sup> M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 61. Por. J. Bachórz, *Pozytywistka na rozdrożu...*, s. 33.

<sup>29</sup> A. Martuszeńska, *Od „Dzikiej” do „Dzikuski”*. *Przemiany funkcji natury w powieści*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 215.

Koncentrując się na przedstawionej w tej powieści przyrodzie, badaczka wskazuje jej romantyczny rodowód.<sup>30</sup> Modernistyczne wpływy to jedno, a romantyczny kod natury – drugie. Trzeba tutaj podkreślić, że chodzi o naturę rodzimą oraz o funkcje, jakie spełnia. To właśnie ojczysta przyroda (puszcza) jest dla Seweryny źródłem życiowych sił i umiejętności przetrwania. W krajobrazie Alp, w naturze obcej, Rodowski znajduje jedynie melancholię i rozczarowanie.<sup>31</sup>

Ekspozycja piękna przyrody w *Ad astra*, mnożenie opisów natury Grażyna Borkowska wiąże z kategorią parnasyjskości. Opisy mają stać się ekwiwalentem uczuć czy intelektualnych diagnoz dotyczących świata.<sup>32</sup>

...powieść parnasyjska – notuje Borkowska - to powieść nastawiona nie na ekspresję, mimetyczność bądź psychologiczną analizę, ale na ekwiwalentyzację uczuciowych lub intelektualnych diagnoz sformułowanych wobec świata; (...) jest to powieść dążąca do wypracowania formy, którą należy rozumieć jako osiągnięty z nie małym trudem stosunek autora (autorki) do przedstawianej treści (C, 236-237).

---

O zastąpieniu poetyki realistycznej impresjonistyczno-symboliczną nastrojowością pisze także Grażyna Borkowska w artykule *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*. [w:] *Przełom antypozytywistyczny...*, s. 53. Autorką podobnych uwag o stylistyce *Gloria victis* jest Eugenia Łoch, *Człowiek i przestrzeń w twórczości nowelistycznej Elizy Orzeszkowej*, [w:] *też*, *Między autorem – narratorem – bohaterem a czytelnikiem. Studia o nowelistyce polskiej XIX i XX wieku*, Lublin 1991, s. 82. Zob. też M. J. Kowalczyk, *Filozofia śmierci i życia – o dwóch utworach E. Orzeszkowej: „Hekuba” i „Gloria victis”*, [w:] *Nowela – opowiadane. (Ewolucja gatunku)*, red. S. Żak, Kielce 1994, s. 65-69; H. Bursztyńska, „Gloria victis”. *Próba ponownego odczytania*, [w:] *też*, *Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 129.

Adam Grzymała-Siedlecki, zwracając uwagę na szczególny język *Ad astra* (rozbudowane obrazowanie, bogata metaforyka) mówi o wpływie kultu Słowackiego, który przypadł właśnie na przełom XIX i XX wieku. A. Grzymała-Siedlecki, dz. cyt., s. 3. Analizę retoryczną tej powieści przedstawił Wacław Forajter. W. Forajter, „Ad astra”. *W kosmosie retoryki*, [w:] „Tam nasz początek”. *Studia o literaturze polskiej pierwszej dekady XX wieku*, red. J. Jakóbczyk, Katowice 2006, s. 75-88.

<sup>30</sup> A. Martuszevska, *Od „Dzikiej” do „Dzikuski”...*, s. 218-219.

<sup>31</sup> Tamże, s. 217-218. Zob. także, E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995, s. 78. Warto w tym miejscu wspomnieć o romantycznej, ale też i z modernizmu wynikającej funkcji natury, która wprowadza liryzację i psychologizację powieści.

<sup>32</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 231. Dalej jako C, z podaniem strony. Zob. też A. Mazur, „Realizm poetycki” w *późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004, s. 339-353.

## II. Orzeszkowej model samoograniczenia

W cytowanej już pracy z 1996 roku Borkowska stawia tezę, że autorka *Chama* oraz pisarki z jej pokolenia realizują „model samoograniczający”. Określenie to badaczka rozumie jako pewne cechy

*...krajowej literatury postyczniowej, polegające na powściągliwej ekspresji podmiotu mówiącego, na osłabionym zainteresowaniu dla erotyki i jej egzystencjalnego wymiaru, na ścisłym powiązaniu ogólnie zrozumiałej – typowej – treści utworu z odpowiednią formą, tzn. na respektowaniu zasady realistycznego przedstawienia (C, 160-161).*

W odniesieniu do Orzeszkowej „model samoograniczający” realizuje się poprzez zatarcie autobiograficznego charakteru jej twórczości - albo wręcz – na jej świadomym retuszowaniu czy modelowaniu; w ascetycznych wzorach zachowań wielu bohaterów, w relacjach rodzinnych - obrazy matki i ojca, w transformowaniu potrzeb erotycznych w artystyczną twórczość (C, 162-177).

### 1. Autobiografia

W spisany na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku *Pamiętniku* Orzeszkowa zanotowała:

*O niektórych stronach życia ówczesnego mówić nie będę ani teraz, ani nigdy. Życie oduczyło mnie zwierzeń osobistych...*<sup>33</sup>

I dalej:

*...bez względu na następstwa, jakie milczenie moje sprowadzić może dla opinii ludzkiej o mnie dziś, a pamięci mojej potem, milczeć i zawsze milczeć będę o dziejach tego, co w języku pospolitym nazywa się sercem kobiety.*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> E. Orzeszkowa, *Pamiętnik...*, s. 42. Wszystkie podkreślenia moje – A. E. B.

<sup>34</sup> Tamże, s. 43.

Tak wyraźnie sformułowany przez pisarkę pogląd w sprawie ujawniania różnych szczegółów własnego życiorysu dotyczy wypowiedzi autobiograficznej. Jankowski sugeruje jednak, że utrzymanych w takim tonie deklaracji Orzeszkowej nie należy traktować dosłownie. To przede wszystkim „teoria, może nawet maska świadomie nakładana, by odgrodzić się od zbyt ciekawych, inkwizytorskich pytań i dochodzeń, odciąć się dumnie od reporterów i pleciuchów”.<sup>35</sup>

Według Żmigrodzkiej bogaty materiał autobiograficzny, jaki pisarka pozostawiła po sobie, jest w dużej mierze wyselekcjonowany.<sup>36</sup> Z tekstów przeznaczonych do publikacji Orzeszkowa wyłączyła „tajemnice serca kobiecego”. Jak dalej pisze badaczka: „...tematykę tę trudno jest poruszać jej zdaniem także i dlatego, że niezmiennie rzadko udaje się pisać o tych sprawach w sposób obiektywny i szczerzy”.<sup>37</sup> Borkowska mówi wręcz o kreowaniu przez Orzeszkową różnych wariantów biografii (C, 162).

Można więc przypuszczać, że informacje zawarte w wypowiedziach autobiograficznych pisarki są nie tylko i nie tyle wyselekcjonowane, ale również podlegają swoistej autokreacji. Autokreacji, którą później można obserwować w *Dziennikach* Zofii Nałkowskiej.<sup>38</sup>

Wydaje się jednak, że Orzeszkowa zdawała sobie sprawę z wszelkich zabiegów podejmowanych w celu przedstawienia własnej biografii. W rezultacie jej autokreacja była jak najbardziej świadoma. W *Autobiografii w listach* zapisała:

*W szczerość wyznań św. Augustyna wierzyć wypada, jako w nadprzyrodzoną cnotę świętego; ale wszelkie inne Confessions zawierają mnóstwo toalety, raczej tatuażu, na czarno lub na różowo, jak autorowi wydawało się korzystniej, lecz zawsze tatuażu.*<sup>39</sup>

Konstruowany przez Orzeszkową autobiograficzny projekt – to sprawa jedna. Inną kwestią jest natomiast analizowanie motywów autobiograficznych w utworach pisarki.

---

<sup>35</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 10.

<sup>36</sup> M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 10-11.

<sup>37</sup> Tamże, s. 11.

<sup>38</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki I 1899-1905*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975; Z. Nałkowska, *Dzienniki II 1909-1917*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1976. Por. A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004; M. Marszałek, „Życie i papier.” *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej. „Dzienniki 1899-1954”*, Kraków 2004.

<sup>39</sup> E. Orzeszkowa, *Autobiografia w listach...*, s. 95.

Krzywicka stawia tezę, że jej pierwsze powieści, pomimo artystycznych niedociągłości, można uznać za najbardziej osobiste.<sup>40</sup>

Orzeszkowa wielokrotnie poruszała problem zamążpójścia jako niezmiennie najważniejszego celu w życiu kobiety. Zilustrowała go m. in. w *Pamiętniku Wacławy*. Aneta Górnicka-Boratyńska zauważyła tożsamość osobistych wyznań pisarki, która w *Pamiętniku* (1891) pisała o konieczności zrobienia odpowiedniej partii, z wypowiedziami fikcyjnej bohaterki wymienionej powieści.<sup>41</sup>

W drugiej części artykułu przedstawiającego genezę *Dwóch biegunów* Ludwik B. Świdorski doszukuje się pierwowzorów powieściowych bohaterów. Zgadza się m. in. z Michałem Bałuckim, który w Sewerynie Zdrojowskiej rozpoznał samą autorkę.<sup>42</sup>

*W losach Seweryny zamknęła Orzeszkowa dramat przeżyty w młodości, dramat – który stał się dla niej symbolem, nigdy bowiem, w ciągu dość długiego życia, szczęście osobiste nie miało stać się jej udziałem.*<sup>43</sup>

Świdorski jednak nie decyduje stawiać się znaku równości pomiędzy bohaterką a autorką:

*Jakkolwiek bowiem nie da się zaprzeczyć, że w dziejach Seweryny zawarła pisarka wiele z osobistych losów, przecież pamiętać należy, iż przeżycia własne – i tak już stonowane odległością czasu, rozszczepione w pryzmacie wspomnień – przepuściła, jako wielka artystka, przez ostry filtr wymogów techniki powieściowej.*<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> I. Krzywicka, *Młoda Orzeszkowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 53-54, s. 17; I. Krzywicka, *Mała Lizia...*, s. 4.

<sup>41</sup> A. Górnicka-Boratyńska, „Marta” i „Maria” – kwestia kobieca w twórczości Orzeszkowej, [w:] tejsze, „Stańmy się sobą.” *Cztery projekty emancypacji* (1863-1939), Izabelin 2001, s. 53. Zob. E. Orzeszkowa, *Pamiętnik...*, s. 38.

<sup>42</sup> L. B. Świdorski, *Dzieje jednej powieści*, cz. II, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 1, s. VI. Podobnie Jankowski uznał Sewerynę „za *porte parole* autorki”. E. Jankowski, *Warszawskie meandry Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Z różnych sfer. Studia i portrety*, Warszawa 1994, s. 62.

<sup>43</sup> Tamże, s. VII. Walery Gostomski nazwał Sewerynę rzeczniczką „...w czynie i słowie przewodniej, najbardziej umiłowanej idei autorki”. W. Gostomski, *Praca u podstaw w powieściach Orzeszkowej*, Kraków 1910, s. 58.

<sup>44</sup> Tamże, s. VIII. Mówiąc o „przeżyciach własnych”, Świdorski nawiązuje do dramatu miłosnego związanego z osobą Zygmunta Świącieckiego, jaki pisarka przeżyła wkrótce po upadku powstania styczniowego.

## 2. Idea powściągliwości

W formułę „modelu samoograniczającego” wpisuje się zminimalizowane zainteresowanie - lub wręcz jego brak - sferą erotyczną. W jednym z listów z 1895 roku Orzeszkowa otwarcie mówiła: „...teoria tak zw[anej] wolnej miłości nie miała we mnie nigdy zwolenniczki i (...) na stronę życia obyczajową miałam zawsze poglądy dość surowe”.<sup>45</sup> Autorka *Ad astra* była powszechnie znana z krytycznej oceny scen erotycznych obecnych w modernistycznej literaturze. Jankowski określił ją mianem głosicielki „filipik przeciw swobodzie erotycznej przenikającej twórczość modernistów”.<sup>46</sup>

Już zresztą Chmielowski zauważył niechęć pisarki do przedstawiania erotycznych scen i towarzyszące temu przekonanie, że miłość zmysłowa wiedzie do rozczarowań, cierpień, nieszczęść.<sup>47</sup> Teodor Jeske-Choiński, analizując postaci kobiecych bohaterek Orzeszkowej, doszedł do wniosku, że praktycznie żadna z nich nie odpowiada romantycznym wzorcom.<sup>48</sup>

*Ale za to – zaznacza dalej – nie gorszy Orzeszkowa nigdy swoich czytelniczek. Uznając tylko pracę, trud i rozumne postępowanie, nie idealizuje rozpusty zmysłowej. Surowa i obywatelska od samego początku swojego zawodu pisarskiego, nie splamiła się ani razu apoteozą nagości, brzydoty moralnej, lub grzesznej swawoli. Podaje ona na zachcianki krwi, na bunty instynktów bardzo skuteczne lekarstwo: obowiązek!*<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> E. Orzeszkowa, *List do Hipolita Wawelberga z końca X 1895 r.*, *Listy zebrane*, t. VII, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1971, s. 218.

<sup>46</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 584. Orzeszkowa stawiała zarzuty niemoralności m.in. Stanisławowi Przybyszewskiemu i Stefanowi Żeromskiemu. O tym pierwszym pisała: „Talent rzeczywiście wielki, ale wedle mnie na drodze błędnej, na drodze po prostu do obłąkania. Wyobraźnia potężna, dar słowa ogromny, mistyk i – rzecz ciekawa – zarazem zmysłowiec. Trochę podobny do Maeterlincka, (...), ale jeszcze więcej mistycyzmem i, z drugiej strony, nagą zmysłowością zarażony.” E. Orzeszkowa, *List do W. Zyndram Kościłkowskiej z 20 III 1899 r.*, *Listy zebrane*, t. IV, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1958, s. 33. Nawiązując do *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego w liście do Władysława S. Reymonta, apelowała: „Talent wielki od rozkładu, społeczeństwo czytające od zatrucia ratujcie!” E. Orzeszkowa, *List do W. S. Reymonta z 7 III 1908 r.*, *Listy zebrane*, t. VI, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1967, s. 243. Z kolei w liście do Lucyny Kotarbińskiej pisała, że takie określenia, jak modernizm, dekadentyzm „są mantylami wymyślonymi dla okrycia zgnilizny moralnej”. E. Orzeszkowa, *List do L. Kotarbińskiej z 20 X 1894 r.*, *Listy zebrane*, t. VII, oprac. E. Jankowski, Wrocław, 1971, s. 70. Por. M. Żmigrodzka, *Modernizm polski...*, s. 67-69; H. Bursztyńska, „Prywatnie” o *modernistach*, [w:] tejsze, Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. *Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 136-137.

<sup>47</sup> P. Chmielowski, *Powieści pani Elizy Orzeszko...*, s. 346, 411.

<sup>48</sup> T. Jeske-Choiński, *Ideale młodości E. Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pozytywizm w nauce i literaturze*, Warszawa 1908, s. 161.

<sup>49</sup> Tamże, s. 164.



Iwaszkiewicz, broniąc przed krytyką *Dwa bieguny*, pisze wręcz o swoistej autocenzurze: „...sama autorka staje się cenzorem, wykreślając ze swego dzieła zbyt miękkie tęsknoty, zbyt gwałtowne pożądania rzeczy pięknych”.<sup>50</sup>

Niechęć do przedstawiania miłości zmysłowej, ideał bohatera podporządkowującego uczucia rozumowi wpisuje się w zaproponowany przez Borkowską „model samoograniczający”. Badaczka pisze: „Orzeszkowa jest szczególnie wyczulona na ascetyczne wzory zachowań. Etyka powściągliwości i wyrzeczeń dyscyplinuje zachowania bohaterów w wielu jej powieściach” (C, 166). Owe wyrzeczenia dotyczą przede wszystkim szczęścia osobistego: uczuć, erotyki, seksualności. Szczęście osobiste przedstawione jest u Orzeszkowej jako coś niebezpiecznego, coś, co zagraża interesom społecznym (C, 169).

Wiele bohaterek Orzeszkowej to kobiety samotne, które zrezygnowały z życia prywatnego i poświęciły się szeroko rozumianej pracy. Przykładem może być Emilka z *Pamiętnika Wacławy*, tytułowa bohaterka *Anastazji* (1903) czy Janina (...*I pieśń niech zapłacz!*, 1905). Seweryna z *Ad astra* nie tylko wyrzeka się uczuć, ale wszelkie potrzeby erotyczne sublimuje w literacką twórczość. „Epistolograficzna forma powieści *Ad astra* jest potrzebna Orzeszkowej właśnie do zaznaczenia procesu transformacji aktu erotycznego w akt estetyczny” (C, 177).

Skrupulatne realizowanie przez pisarkę „modelu samoograniczającego” Borkowska podsumowuje następująco:

*W przypadku Orzeszkowej proces powściągania emocji wiąże się ściśle z problemem autokreacji, z fascynującym zjawiskiem budowania własnego wizerunku jako niezawodnej opoki, instytucji, nadczłowieka. Do wymogów epoki zostaje przykrojone hasło emancypacji; w pozytywizmie oznacza ono wysilek na rzecz rozszerzonego udziału kobiet w życiu społecznym. Przede wszystkim kobieta powinna się emancypować od samej siebie, od swych pragnień, od rozbudzonych potrzeb erotycznych i od przywilejów, jakie wynikają z jej funkcji macierzyńskich* (C, 181).

Biograficzny retusz, kreowanie wizerunku matrony, statecznej literatki czy pewnej instytucji nie tylko wiąże się jednak z podporządkowaniem określonego projektowi pisarskiemu. Z koniecznością realizacji jakiegoś programu pozytywistycznego, a także - odpowiednio sformułowanego hasła emancypacji kobiet. Owa szczególna autokreacja ma

---

<sup>50</sup> J. Iwaszkiewicz, *W obronie „Dwóch biegunów”*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 22, s. 5.

również źródła indywidualne, osobowościowe. Może chodzi tutaj o najbardziej elementarny lęk - lęk przed sobą, przed odkrywaniem w sobie pragnień i marzeń, na spełnienie których nie ma nadziei? Czy o pewne zinternalizowane normy? Borkowska wymieniła zresztą kilka prawdopodobnych powodów, które skłoniły pisarkę do selekcjonowania biograficznych faktów:

*Nie ulega jednak wątpliwości, że za tym godnym pozazdroszczenia sztafżem kulturowym kryje się też niechęć do ekshibicjonistycznych wynurzeń, deprecjacja sfery prywatnej, lęk przed odkrywaniem bolesnych urazów, jeśli mają one charakter jednostkowy, a nie ogólny, nieumiejętność przyznania, że poczucie osobistego szczęścia i nieszczęścia zależy w ogromnym stopniu od sfery uczuciowo-erotycznej (C, 164).*

Ważne wydają się tutaj motywy wynikające z biologicznej różnicy płci, z faktu bycia kobietą żyjącą w określonym czasie - w drugiej połowie XIX wieku i na początku wieku XX oraz w miejscu - prowincjonalne Grodno.<sup>51</sup> I z tego powodu ograniczaną przez liczne zakazy i nakazy.

Niedomówienia związane z sytuacją historyczno-polityczną, konieczność oddawania każdego utworu do cenzora ujawnia jeszcze jedną płaszczyznę wytwarzania ograniczeń: przynależność narodową. W roku 1891 Orzeszkowa pisała: „Trzeba zwęzać się, ograniczać (...), maleć - a potem zarzucać będą pokoleniu naszemu, że było ciasne, małe... Co za przepyszne rzeczy miałabym do pisanja, gdyby o nich pisać można było!”<sup>52</sup>

Orzeszkowa jest zatem pisarką, która ma określone zadania. Polką, która musi ciągle skracać. Kobietą „zamkniętą” w przestrzeni prowincjonalnego miasteczka i ograniczoną przez konwenanse.

Te wszystkie dziedziny życia motywujące autokreację i związane z nią samoograniczenie tematyzują swoisty dramat Orzeszkowej – a właściwie pierwszą jego odsłonę - dramat ograniczeń, zamknięć. To, że w wypowiedziach pisarki ujawnia się świadomość tej sytuacji nie ulega chyba wątpliwości. Warto zapytać jednak, w jaki sposób ta świadomość się uobecnia. Czy Orzeszkowa i jej bohaterki buntują się przeciwko

---

<sup>51</sup> Zob. G. Borkowska, *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *Warszawa pozytywistów*, red. J. Kulczycka-Saloni, E. Ihnatowicz, Warszawa 1992, s. 104.

<sup>52</sup> E. Orzeszkowa, *List do L. Méyeta z 27 V 1891 r.*, *Listy zebrane*, t. II, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1955, s. 46. Por. H. Markiewicz, *Pochwała polskiego pozytywizmu*, „Znak” 1996, nr 2, s. 102-111. Przedstawiając genezę *Dwóch biegunów*, Świdorski opisał zmagania pisarki z cenzurą. L. B. Świdorski, *Dzieje jednej powieści*, cz. I, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 51, s. VI-IX.

ograniczeniom, sytuacji represjonowania, bycia poddawany zabiegom internalizowania zewnętrznych przymusów? Jak formułuje się ten bunt? Czy jest on świadomy, czy też jest ekspresją poddawanego represji libido? Wreszcie - czy ta sytuacja odnosi się tylko do kobiet żyjących w XIX wieku? Innymi słowy, czy współczesna kobieta może zidentyfikować się z Orzeszkową i z jej bohaterkami? Czy opisy kondycji kobiet z drugiej połowy XIX wieku odpowiadają w jakiś sposób sytuacji kobiet na początku XXI wieku?

### 3. Korekty

Nie wszyscy bohaterowie Orzeszkowej realizują ascetyczne wzory zachowań. Nie we wszystkich utworach pisarka rezygnuje z przedstawiania erotycznych scen.

Krzywicka zauważała, że młoda autorka we wczesnym okresie twórczości bardzo śmiało prezentuje przeżycia erotyczne bohaterek. Dopiero później ograniczy się do opisywania ich rąk oraz twarzy, zaś największym ich przeżyciem miłosnym będzie pocałunek w usta:

*Powtarzam raz jeszcze: tylko w pierwszych swoich powieściach zdobywa się Orzeszkowa na zuchwalstwo, na nagą prawdę, na przełamywanie pewnych konwenansów. Potem odwróciła wzrok od spraw obyczajowych, od zawikłań serca i tragedii małżeńskich. Jeżeli się nimi zajmie, to chyba żeby je potraktować w duchu ogólnie przyjętym.*<sup>53</sup>

Spostrzeżenia Krzywickiej dotyczą pierwszych powieści pisarki. Borkowska z kolei uważa, że w ostatniej fazie twórczości, od końca lat osiemdziesiątych – zwłaszcza w nowelach – Orzeszkowa odchodzi od poetyki powściągliwości. Przykładem może być wydany w 1888 roku *Cham* czy opowiadania i nowele powstające w końcowym okresie życia pisarki - m. in. zbiór opowiadań pt. *Gloria victis* z 1910 roku (C, 183-184).

Analizując wybrane utwory pisarki, Borkowska zastanawia się nad motywacją tej zmiany czy autokorekty:

*Dokomując tak wyraźnych redukcji i ograniczeń Orzeszkowa skazywała się niejako na późniejsze odreagowanie ich negatywnego wpływu. Inna sprawa, że to odreagowanie okazało*

---

<sup>53</sup> I. Krzywicka, *Młoda Orzeszkowa...*, s. 17. Por. M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa...*, s. 79; A. Górnicka-Boratyńska, dz. cyt., s. 43.

się wyjątkowo wyraziste, a przez to zaskakujące nawet dla najbystrzejszych obserwatorów sceny literackiej (C, 194-195).<sup>54</sup>

Co więcej, ta specyficzna korekta polegająca - w najogólniejszej formie - na rehabilitacji życia pozwala rozpatrywać późną twórczość Orzeszkowej w odniesieniu do filozofii Fryderyka Nietzschego. Niekoniecznie jednak pisarka musiała znać dzieła tego filozofa. „Decydowała - notuje Borkowska - zbieżność myślenia, podobieństwo rozwiązywania wielu wątków, wtórne analogie zaczerpnięte za czyimś pośrednictwem, ogólny duch czasu” (C, 196).

I wreszcie trzecia kwestia - proces dojrzewania, dzięki któremu Orzeszkowa mogła odrzucić dowolnie przyjęte bariery (C, 197-198).

Lektura Orzeszkowej, jaką proponuje badaczka, pomimo odwołań do różnych koncepcji formułowanych przez feministyczną krytykę literacką, pozostaje w istocie lekturą socjologiczną, zanurzoną w myśleniu strukturalistycznym. Czytanie dosłowne, przeciwstawianie tekstów literackich wypowiedziom autobiograficznym potwierdzają strukturalistyczny paradygmat. Zaś konstruowanie definicji „literatura/poezja kobieca” (w odniesieniu do literatury XX wieku) wpisuje się w działania z zakresu socjologii literatury.

Według Borkowskiej „...o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy podmiot utworu odłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji” (C, 203). Ujawnienie kobiecej seksualności albo poprzez temat, albo poprzez narratora (u Orzeszkowej uobecnia się to w późnej fazie twórczości i jest jednoznaczne z odejściem od poetyki powściągliwości) oznacza, że „osoba pisząca sygnalizuje swoją seksualność i że pisanie jest możliwe dzięki odczuciu owej seksualności” (C, 204).

Przedstawiona w niniejszej rozprawie propozycja lekturografii Orzeszkowej lokuje się – podobnie jak lektura Zapolskiej dokonana przez Krystynę Kłosińską - poza paradygmatem strukturalistycznym.

Naomi Schor we wprowadzeniu do pracy *Breaking the Chain*, w której analizuje francuskie powieści okresu realizmu, wskazuje na opresję wytwarzaną przez ten paradygmat.

---

<sup>54</sup> W liście do Józefa Kotarbińskiego Orzeszkowa zaznaczyła, że w jej późnej twórczości, zwłaszcza w dwóch tomach nowel - *Chwile*, 1901 i *Przędze*, 1903 - odbijają się zmiany, jakie wywarły na niej wydarzenia końca XIX stulecia. E. Orzeszkowa, *List do J. Kotarbińskiego z 7 II 1906 r.*, *Listy zebrane*, t. IV, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1958, s. 88.

Choć - jak pisze - wiele zawdzięcza strukturalizmowi i jego poetyce, to pewne przeszkody, które on z sobą niesie, nie pozwalają pisać jej jako kobiecie (*as a woman*).<sup>55</sup>

Ten stan rzeczy zmienił się wraz z pojawieniem się dekonstrukcji i krytyki feministycznej. Schor zatem, analizując dziewiętnastowieczną prozę francuską, zwraca uwagę nie tyle na przedstawienia kobiety (*representation of woman*), ale na relacje pomiędzy kobietą a przedstawieniem (*relationship between woman and representation*).<sup>56</sup> Co więcej, spojrzenie z perspektywy feministycznej krytyki pozwala dostrzec, że żeńskie pożądanie jest zawłaszczone przez patriariat. Poszukiwanie w przedstawieniach metafor przestrzeni ma być z kolei sposobem odnajdywania kobiecego libido.<sup>57</sup>

Amerykańskiej badaczce nie chodzi zatem o to, aby czytać tekst dosłownie, ale aby szukać w nim metafor. Nie konfrontuje wypowiedzi literackich z autobiograficznymi (to jest jeden tekst). Dla niej nieistotna jest manifestacja seksualności.

Borkowska, omawiając założenia „modelu samoograniczającego”, zaznaczyła, że realizowana przez Orzeszkową poetyka powściągliwości jest zgodna z programem pozytywistycznym (C, 166).<sup>58</sup> Kiedy więc pisarka podporządkowuje się jej regułom, uznaje pewne ograniczenia, staje się autorką o „męskiej” głowie i prezentuje ascetyczne wzory osobowe. Gdy zaś oddała się od tej poetyki - staje się „kobieca”. Kreśli wówczas swoiste „dramaty namiętności”. Gdyby zatem poetyka powściągliwości nie stanowiła dla Orzeszkowej problemu – była doktryną – pisarka nie prezentowałaby z widocznym upodobaniem owych „dramatów namiętności” bohaterów.

W recenzji *Cudzoziemek* Kłosińska proponuje polemiczną tezę; twierdzi, że „pisarka samoograniczenie jakoś wytwarza od wewnątrz”.<sup>59</sup> Owe „dramaty namiętności” tworzące kluczowe momenty fabuł w późnych utworach Orzeszkowej rozgrywają się wewnątrz.

*Wydaje mi się jednak - pisze dalej Kłosińska - że są one genialnym uchwyceniem przez Orzeszkową owej strategii represjonowanego libido. (...) Zawsze idzie o to, aby zewnętrzna,*

---

<sup>55</sup> N. Schor, *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York 1985, s. IX.

<sup>56</sup> Tamże, s. X.

<sup>57</sup> Tamże, s. X-XI. Badaczka odwołuje się m. in. do pracy Sandry M. Gilbert i Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-London 1984, wskazując tytułową metaforę strychu (*attic*).

<sup>58</sup> Por. E. Orzeszkowa, *List do L. Méyeta z 25 VIII 1892 r., Listy zebrane*, t. II, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1955, s. 50.

<sup>59</sup> K. Kłosińska, *Grażyna Borkowska, „Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej”*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 1, s. 164.

bezosobowa energia *represji* (*przymus*) została uwewnętrzniona przez bohaterkę i aby zewnętrzny przymus przekształcił się w osobistą energię pożądania.<sup>60</sup>

Można dodatkowo przyjąć, że na taki proces wytwarzania samoograniczenia (chciałoby się powiedzieć – **samo**-ograniczenia) wpływa dramatyczna świadomość sytuacji „zamknięcia”. Kiedy niemal każda sfera życia naznaczona jest przez różne bariery, w czymś czy gdzieś zamyka, to sami zaczynamy produkować granice, jakieś symboliczne więzienia.

Przyjęcie reguły samoograniczenia niesie ze sobą oczywiste konsekwencje: tekst przypomina ciało wtłoczone w gorset. Zakładając gorset, sznurując go, dociskając, narażamy się na powstanie pęknięć, na wylew ciała, jakiś nadmiar. Jeśli dodatkowo założyć, że samoograniczenie wytwarza się „od wewnątrz”, to pozwoli to zakwestionować możliwość świadomego odchodzenie od poetyki powściągliwości. Jednocześnie takie założenie legitymizuje czytanie – w perspektywie ogólnej – tekstów Orzeszkowej jako fantazmatów.

Jeżeli więc owe „odejścia” nie są poddawane kontroli, to nie pozwalają również na chronologiczną strukturyzację twórczości pisarki – na wyznaczenie jakiejś cezury pomiędzy etapem realizacji „modelu samoograniczającego” a etapem autokorekty. Te „odejścia”, pęknięcia można wyczytywać w różnych utworach Orzeszkowej powstających na przestrzeni całego życia twórczego. Przykładem może być omawiana przez Borkowską *Ad astra*. Koncept powieści w listach nie tylko posłużył sublimowaniu erotyki w twórczość (C, 177). W okrutny sposób „odsłonił” zamiysł autorki i poddał w wątpliwość ideał bohaterki poświęcającej osobiste szczęście w imię interesów rodzinnych.<sup>61</sup>

Recenzentka *Cudzoziemek* zauważyła, że realizowanie idei powściągliwości wymagało stworzenia odpowiedniego „ekwiwalentu”, który Borkowska określiła mianem „parnasyjskości”.<sup>62</sup> Kunsztowne opisy natury miały zasłaniać uczucia i poglądy. „Wyrafinowany smak Piękna ukrywa mięso życia. Zasłaniając (co nie znaczy: zniekształcając), poprzez formę, *parnasyjskość* coś zarazem odsłania.”<sup>63</sup>

Potraktowanie opisów przyrody w *Ad astra* jako swoistej odpowiedzi na przymus powściągliwości pozwala właśnie w różnych przedstawieniach natury – ale także w „mowie” kwiatów – szukać owych „odsłon” czy pęknięć. Ale „mięso” życia kryjące się pod zasłoną Piękna nie tylko musi dotyczyć bólu i cierpienia.<sup>64</sup> Może także dotyczyć „ukrytych pragnień”,

---

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> Por. rozdział V niniejszej rozprawy.

<sup>62</sup> K. Kłosińska, *Grażyna Borkowska. „Cudzoziemki”...*, s. 163.

<sup>63</sup> Tamże, s. 168.

<sup>64</sup> Tamże.

pożądania związanego ze sferą erotyki czy po prostu tego wszystkiego, co nazywamy Brakiem.

Analizując zatem przedstawienia natury i retorykę florystyczną, interesować mnie będzie to, co teksty Orzeszkowej mówią o „dramatach namiętności” jej bohaterek. I co teksty Orzeszkowej, mówiąc o „dramatach namiętności” jej bohaterek, mówią o jej własnych. Dramat kobiety(-autorki) poszukującej szczęścia osobistego (miłości?) będę także rozpatrywać, omawiając fantazmatyczne „produkcje” męskich postaci autorstwa tytułowej bohaterki *Pamiętnika Wacławy*. Wreszcie odpowiem na pytanie, czy są to dramaty indywidualne czy uniwersalne.

### III. Fantazmatyczka - odsłonięcie

W dalszej części cytowanego na początku listu do Karłowicza, Orzeszkowa zadała szczególne pytanie: „Lecz znowu przedrukowywać **marzenia** i egzercycje umysłowe zdolnej choćby gąski czy warto i nade wszystko, czy godzi się?”<sup>65</sup> Surowo oceniając swoje wczesne powieści, nazywa je m. in. marzeniami. O ile młodości wystarczają marzenia, o tyle wiek dojrzały (także: starość) potrzebuje owego „szkiełka i oka”. Kiedy więc na początku 1884 roku czterdziestotrzyletnia Orzeszkowa ukończyła pracę nad powieścią *Niziny*, zaznaczyła: „...pisząc ją, posługiwałam się metodą realistyczną więcej niż dla jakiegokolwiek innej z powieści moich. Usiłowałam przenosić na papier żywą naturę i odrzucać różowe obsłonki.”<sup>66</sup>

Czy jednak zawsze wiek dojrzały zdejmuje „różowe okulary” i ucieka się wyłącznie do empirycznie doświadczalnej rzeczywistości? W jednym z listów do Tadeusza Garbowskiego Orzeszkowa pisała:

*Realizm usuwam – o ile podobna – przed fantazją, która w postaci snów czy wizji niech maluje obrazy choćby nie naśladowujące wiernie natury, lecz plastycznie i dokładnie odzwierciedlające to, czego mają być symbolem.*<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> E. Orzeszkowa, *List do J. Karłowicza z 24 V 1883 r.*, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 49.

<sup>66</sup> E. Orzeszkowa, *List do E. Piltza z 9 I 1884 r.*, *Listy zebrane*, t. I, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1954, s. 182.

<sup>67</sup> E. Orzeszkowa, *List do T. Garbowskiego z 27 IX 1899 r.*, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 195-196. Zob. A. Martuszevska, *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997, s. 57.

Nie tylko zatem tekst autorki zapisuje pewien model lekturografii. Oto sama pisarka, mówiąc o fantazji zajmującej miejsce realizmu, wskazuje, jak czytać jej prozę.

Próby „odcinania” kobiecej głowy i zastępowania jej męską, zarówno przez krytyków, jak i przez samą autorkę pozostają w sferze deklaracji, programowego sztafażu. Odcinana głowa odrasta raz po raz. Orzeszkowa więc cały czas jest kobieca i nigdy tak naprawdę nie traci głowy. Kobiecej głowy.



## Rozdział III: W babcinej szufladzie

### I. Na kołowrotku wyobraźni

Pewnego wieczoru, tytułowa bohaterka *Pamiętnika Wacławy*, siedząc w swoim pokoju przy otwartym oknie, usłyszała dochodzący z ogrodu tajemniczy odgłos. Szelest ten, powstały za sprawą podnoszącej się do lotu sowy, nieco zakłócił ciszę, ale nie zdołał zatrzymać „fali marzeń”. Jak mówi Wacława:

*Nie zrażałam się jednak tym dziwnym spotykaniem się fantazji mojej z rzeczywistością i snułam dalej nić marzeń. Słyszałam nieraz ubolewających nad tym, że minęła pora, w której dziewczę, siedząc u kominkowego ognia, przedtę len na kołowrotku; otóż zdaje mi się, że i teraz zajmują się one tą samą czynnością, tylko że kominkowy ogień zastąpiło zwierciadło, a zamiast nici lnianych przędą one pasma marzeń i widzeń fantastycznych na wartkim kołowrotku własnej wyobraźni. I zaiste, cóż innego czynić mają? Cóż innego czynić miałam, gdy jako jedyny grunt, na którym miało roztaczać się życie moje, wskazano mi woskowaną posadzkę salonu; jedyny świat dostępny zakreślono przede mną sztachetami, otaczającymi ogród; za jedyną pracę dano krosienka z rozpiętą kanwą i kilka, w pąsowy safian oprawnych, romansów i podróży francuskich.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa, *Pamiętnik Wacławy*, t. 1, *Pisma zebrane*, t. 38-40, Warszawa 1950, s. 206. Dalej jako PW, z podaniem tomu i strony. Wszystkie podkreślenia w cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, moje - A. E. B.

Te słowa Wacławy stają się metaforą kondycji kobiety żyjącej w drugiej połowie XIX wieku i pochodzącej ze sfery ziemiańskiej (panny z dworu, szlachcianki). Jediną aktywnością kobiety „zamkniętej” w prywatnej przestrzeni domostwa (salon czy szerzej: dom z ogrodem) jest wyszywanie na kanwie oraz lektura francuskich romansów i podróży.<sup>2</sup>

Snucie nici marzeń konotuje czynność przędzenia: „przędą one pasma marzeń”. Określa ona aktywność reproduktywną, odtwórczą. Wydawać by się mogło, że snucie marzeń jest jak najbardziej twórcze czy produktywne. Marzenia każdego z nas są przecież inne i niepowtarzalne. Wyjątkowe i zindywidualizowane. Czy w istocie tak jest? Określenia wymienione w cytacie: „snułam”, „przędą” jednoznacznie wskazują działania reproduktywne. I nie bez powodu kwalifikują właśnie w ten sposób działalność fantazmatyczną.

Marzenie (jako czynność) jest zatem w mniejszym lub większym stopniu aktywnością odtwórczą, reprodukowaniem gotowych scenariuszy czy przedstawień. Wszelkie „produkowanie”, „tworzenie”, „autorstwo” odnosi się jedynie do modyfikowania, przekształcania czy kompilowania owych danych schematów czy struktur. Ale to już jest swoista produkcja. To może wskazywać na twórczość.

Dawniej dziewice przędły len na kołowrotku. Teraz – przędą „pasma marzeń i widzeń fantastycznych na wartkim kołowrotku własnej wyobraźni”. Obserwujemy tutaj znamioną substytucję: kołowrotek do snucia nici lnianych został zamieniony na kołowrotek do przędzenia pasma marzeń. Zmieniło się tworzywo (len – marzenia), ale nie zmieniła się reproduktywna kwalifikacja czynności.

Rozpatrzenie cytowanego fragmentu z perspektywy socjologicznej prowadzi do podobnych wniosków. Dawniej dziewice i kobiety zajmowały się przędzeniem, dzisiaj – w drugiej połowie XIX wieku, w sferze ziemiańskiej – dziewice nie przędą lnianych nici na kołowrotku. Zajmują się (w znaczeniu: pracują) wyszywaniem na kanwie: „za jedyną pracę dano krosienka z rozpiętą kanwą”. Ale wyszywanie czy tkanie na kanwie – tak jak przędzenie – jest odtwórcze. Co prawda, podobnie jak w przypadku scenariuszy fantazmatycznych,

---

<sup>2</sup> Cytowany fragment powieści można potraktować jako metaforę kondycji kobiety w ogóle: „zamkniętej” w domu i skazanej na „kobiece” zajęcia (w zależności od uwarunkowań historycznych i społecznych): przędzenie, tkanie, szycie, wyszywanie, haftowanie i wszelkiego rodzaju tzw. „robótki ręczne”. Zgodnie z koncepcją Sigmunda Freuda to właśnie kobiety wynalazły czy – lepiej powiedzieć – odkryły czynność tkania. Autor wykładu XXIII zatytułowanego *Kobiecość* pisze: „Sama natura stworzyła wzór do naśladowania dla tego wynalazku, sprawiając, że wraz z osiągnięciem dojrzałości płciowej rośnie owłosienie całkowicie zakrywające genitalia. Kolejny krok, który należało wtedy jeszcze zrobić, polegał na tym, by zespolić ze sobą włosy, które wyrastały z ciała, które zaś były ze sobą bezładnie splątane.” S. Freud, *Kobiecość*, przeł. R. Reszke, [w:] *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, Warszawa 1995, s. 152. Pierwotne splatanie włosów łonowych wiązało się jednak z poczuciem wstydu: w ten sposób kobiety chciały zakryć ranę po kastracji – ów straszny defekt genitaliów. Zob. S. Freud, *Kobiecość...*, s. 151.

wyszywane wzory coś reprezentują, o czymś opowiadają – są to zazwyczaj przedstawienia kwiatów ułożonych w różne desenie. Obecność reprezentacji konotowała produkcję. Ale przedstawienia są już dane, z góry narzucone. Dlatego czynność „wyszywania na kanwie” wiąże się tylko z reprodukcją gotowych przedstawień.

W różnych wypowiedziach Orzeszkowa wielokrotnie odwołuje się do retoryki przedzenia, tkania czy wyszywania. W *Dwóch biegunach*, pisząc o zdolnościach Idalki do prowadzenia salonowej konwersacji, używa sformułowania: „na czarodziejskim kołowrotku przedzająca nić rozmowy”.<sup>3</sup> Kołowrotek służy tutaj do produkowania „nici rozmowy”. Jednocześnie wskazuje na reproduktywny charakter tej aktywności. W innym miejscu czytamy:

*Ani na sekundę przecież nie wypuszcza z paluszków czarodziejskiej nici i przedzie ją nawet coraz zwawiej, coraz świetniej, z malarstwa i rzeźby na poezję, jak motyl z róży na różę przelatując* (DB, 17).

Toczące się w dziewiętnastowiecznym salonie rozmowy były silnie skonwencjonalizowane: zarówno w formie, jak i w treści. To konwenans, zwyczaj wyznaczał zakres tematów, które można było poruszać w salonie, a także sposób, w jaki się o tych tematach rozmawiało, język (najczęściej francuski) czy osobę (pani domu) inicjującą i podtrzymującą konwersację.

Zapytajmy zatem, jakie sensy mają u Orzeszkowej właśnie takie przedstawienia i taka retoryka? Jaką pełnią funkcję?

Obecne w przytoczonych fragmentach metafory przedzenia, snucia nici, wyszywania na kanwie, przywodzą na myśl projekt lektury arachnologicznej zaproponowanej przez amerykańską badaczkę literatury Nancy K. Miller.<sup>4</sup> Skonstruowana przez nią teoria stała się jedną z fundamentalnych koncepcji angloamerykańskiej feministycznej krytyki literackiej. I choć projekt Miller lokuje się poza psychoanalizą, niejako w opozycji do francuskiej krytyki

---

<sup>3</sup> E. Orzeszkowa, *Dwa bieguny, Pisma zebrane*, t. 26, Warszawa 1950, s. 15. Dalej jako DB, z podaniem strony.

<sup>4</sup> N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 487-513. W oryginale: N. K. Miller, *Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic*, [w:] *Poetics of Gender*, New York 1986, s. 270-295. Por. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 12-14; K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 54-100; K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] *tejsze, Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 27-44.

feministycznej, *l'écriture féminine*, warto w tym miejscu wykorzystać pomysły amerykańskiej badaczki.

Dla Miller ważne jest czytanie ukierunkowane na poszukiwanie podmiotu, podmiotu mającego płeć (chodzi tutaj o płeć socjo-kulturową czy psychiczną; ang. *gender*). Arachnologię zatem rozumie jako

*ustawienie krytyczne, pozwalające czytać n a p r z e k ó r niezróżnicowanemu utkaniu, aby odkryć wcieloną w pisanie określoną genderowo podmiotowość; aby odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy jego konstruowania.*<sup>5</sup>

W celu odkrycia czy odnalezienia takiego podmiotu badaczka proponuje praktykę „nadczytywania”. Jak pisze dalej:

*Nadczytanie zakłada (...) skupienie się na tych momentach narracji, które dzięki zawartemu w nich przedstawieniu samego pisania można by uznać za wyobrażenie twórczości artysty płci żeńskiej.*<sup>6</sup>

W praktyce „nadczytania” chodzi więc Miller o to, aby odnajdywać w fabułach takie momenty, które - obrazując w sposób bezpośredni lub pośredni akt pisania - ujawniałyby obecność podmiotu płci żeńskiej. Te momenty – swoiste pęknięcia, przerwania w tekście, to „sygnatury” autorek.

Obrazy wyszywania na kanwie, retoryka odwołująca się do przedzenia czy tkania w sposób pośredni przedstawiają pisanie. Zatem te przedstawienia i ta retoryka to właśnie sygnatura Orzeszkowej, wskazująca obecność podmiotu płci żeńskiej. Jak zaznaczyliśmy na początku, posługiwanie się taką właśnie retoryką opisuje kondycję kobiety w XIX wieku. Diagnoza takiej sytuacji jest szczególna: ujmuje problem „zamknięcia” kobiety w prywatnej przestrzeni domostwa a jednocześnie zapisuje pewną świadomość takiego stanu rzeczy – Wacława mówi: „jedyne świat dostępny zakresłono przede mną sztachetami otaczającymi ogród;...”

Ale czy z tej sytuacji nie ma wyjścia? Czy bohaterka jest skazana na wyszywanie na kanwie gotowych wzorków czy niemniej - w tym kontekście - reproduktywne snucie marzeń?

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 492. Podkreślenia w cytacie – K. Kłosińska, K. Kłosiński.

<sup>6</sup> Tamże, s. 495.

Zanim odpowiemy na te pytania, przyjrzyjmy się jednak bliżej zarysowanej tutaj sytuacji dziewiętnastowiecznej kobiety. W *Pamiętniku Wacławy* zapisuje się ona szczególnie, na wiele sposobów. Zapisuje się (jeszcze) inaczej. I na inny - niż do tej pory wskazany - sposób.

## II. Dom w dolinie

Wacławę poznajemy jako osiemnastoletnią „pannę na wydaniu”, która czeka na przyjazd Bini, starej piastunki, aby w jej towarzystwie opuścić pensję. Zgodnie z umową zawartą pomiędzy rodzicami bohaterki, ma ona najbliższy rok spędzić z matką w jej majątku. (Rodzice Wacławy rozstali się i zamieszkali osobno, kiedy miała ona osiem lat.) Po upływie tego czasu, bohaterka ma zamieszkać z ojcem, uniwersyteckim profesorem nauk przyrodniczych. Matka Wacławy, Matylda, właścicielka rozległych posiadłości, pragnie wydać córkę za mąż w ciągu owego roku. Babka bohaterki, Hortensja, najstarsza przedstawicielka rodziny zamieszkująca Rodów, przeznaczyła swej wnuczce na męża pana Agenora W., mężczyznę posiadającego odpowiednie urodzenie i znaczny, choć zadłużony, majątek.

Wacława po przyjeździe do matki zaczyna prowadzić życie „panny na wydaniu”: jej dnie wypełnia wielogodzinna toaleta czyniona w buduarze, lektura francuskich romansów, salonowe rozmowy z gośćmi czy z kuzynkiem Franusiem przybyłym w dłuższe odwiedziny oraz wizyty u krewnych, sąsiadów i znajomych.

Kiedy bohaterka wraz z matką udaje się do babki, w czasie podróży wychyla się z okien karety i widzi:

*W środku doliny, którą zewsząd otaczały wzgórza różnych kształtów i wielkości, stał dwór starożytny, obszerny, widocznie bogaty, bo kosztownymi otoczony sztachetami, z rozległym parkiem, którego zieloność stała za murowanym domem jak nieruchoma wysoka ściana* (PW, I, 98).

Dwór babki Hortensji ulokowany jest pośrodku doliny. Łatwo dają się zauważyć jego rozmiary oraz bogactwo – przyległy park otoczony jest kosztownymi sztachetami. Nietrudno odgadnąć, że jednymi z najważniejszych pomieszczeń w tym dworze będą salon i buduar. W buduarze znajdziemy zapewne toaletkę z lustrem i szufladami.

Naszkicowany obraz przestrzeni układa się zatem w szczególny ciąg: dolina – dwór z parkiem (ogrodem) – salon/buduar – szuflady. Każda następna przestrzeń mieści się w poprzedniej. Mniejsza - w większej. Jak rosyjskie baby zamknięte jedna w drugiej. Otwierajmy je kolejno, by zobaczyć, co kryją.

### 1. Babcina szuflada

Po przyjeździe do Rodowa Wacława weszła do domu babki. W poszukiwaniu kuzynka Franusia wbiegła najpierw na ganek. Zajrzała „w głąb obszernego i ozdobnego przedpokoju” (PW, I, 99). Wraz z matką weszła do jadalni. Kuzynka nigdzie nie było. Dziewczyna zatrzymała się w salonie:

*Znalazłam się w wielkim salonie, bardziej długim niż szerokim, który przez tę nieprawidłowość form wyglądał jak olbrzymia szuflada. Salon ten przerzynał dom w całej jego szerokości, miał więc okna przeciwległe do siebie położone i tak ocienione drzewami, że **śró d n i a** był pogrążony w półmroku. Ciężkie firanki z pąsowego aksamitu, oszyte ciężką złotą frędzlą, opadały na szyby, bardziej jeszcze tamując drogę dziennemu światłu. Szczególne umeblowanie salonu od razu uderzyło moje oczy. Pod każdą z dwóch ścian podłużnych stały po dwie jednakowe kanapy, pod tymi czterema kanapami były rozesłane cztery zupełnie jednakowe dywany, a na dywanach stało po sześć foteli, w zupełnie jednakowym ustawionych porządku. Pomiędzy tymi fotelami stały jednakowe stoliki, dźwigające cztery jednakowe lampy. Resztę przestrzeni, znajdującej się pod ścianami, zajmowały krzesła rzędem ustawione. **Ściany miały staroświeckie obicie błękitne w złote gwiazdy**; od sufitu spuszczał się ciężki żyrandol.*

*Tchu mi zabrakło w piersi, gdy weszłam do tego półciemnego salonu. **Byłam pewna, że ktoś mnie włożył w szufladę i zasunął do komody*** (PW, I, 99-100).

Ogromny, pogrążony w półmroku salon przypomina Wacławie szufladę. Niezwykle charakterystyczne wydaje jej się umeblowanie, którym rządzi cyfra cztery: kanapy (ustawione po dwie przy dwóch podłużnych ścianach), dywany, stoliki, lampy. Wszystkie sprzęty są „jednakowe”, ułożone w ściśle określonym porządku, zgodnie z prawami symetrii. Zarówno liczba cztery, jak i błękitna materia w złote gwiazdy pozwalają skojarzyć salon babki Hortensji ze światem (cztery strony świata, wieczorne i/lub nocne niebo). Ale ten salon-świat

jest przestrzenią sztuczną: poczworność i identyczność sprzętów wyznacza jedynie symetrię, ścisły porządek i jednostajność. Gdziekolwiek pójdziemy, zawsze znajdziemy się w tym samym miejscu. Opisu tego iluzorycznego salonu-świata dopełnia błękitne obicie ścian ze złotymi gwiazdami.<sup>7</sup>

Panujący w salonie półmrok (błękitne ściany z gwiazdami wskazują wieczorną bądź nocną porę) może przywodzić na myśl jeszcze jedną asocjację. Ciemność, noc symbolizują umieranie czy śmierć. W innym miejscu bohaterka powie, że te naklejone gwiazdy wyglądają „jak trupy tych, co świecą na niebie!” (PW, I, 115) W czasie poprzedzającym śmierć babki Hortensji, Wacława spostrzega, że żyrandole w bawialnym salonie „wyglądały jak trupy pokaleczone i w śmiertelnych zaszyte koszulach” (PW, III, 413). Zaś w pokojach Rodowskiego dworu „cisza panowała grobowa” (PW, III, 412).

Co więcej, salon, choć wielki, przypomina bohaterce szufladę, która zwykle nie ma zbyt wielkich rozmiarów albo jest wręcz ciasna. Po wejściu do salonu Wacławie „zabrakło w piersi tchu” tak jakby rzeczywiście znalazła się w bardzo ciasnym pomieszczeniu, w miejscu, w którym, z niedostatku czy braku powietrza, można się dusić czy - ostatecznie – umrzeć przez uduszenie się.<sup>8</sup>

Porównanie pokoju do szuflady jest obecne także w powieści Gabrieli Zapolskiej pt. *Janka* (1895). Krystyna Kłosińska zauważa: „Po wspólnym posiłku dziewczyny wracają do pokoju, stanowiącego *rodzaj szuflady...*”<sup>9</sup> Dodatkowo - zamknięte w pokoju dziewczyny podporządkowują się wydanemu przez ojca rodziny zakazowi zabierania głosu. Zakaz ten jest jednoznaczny z eliminacją możliwości twórczej wypowiedzi – siostry posługują się jedynie schematycznymi wypowiedziami. Jak gdyby umarły za życia. Pokój-szuflada staje się jednocześnie metonimią domu-grobowca.<sup>10</sup>

Po dłuższym pobycie w Rodowie, nie tylko salon przypomina Wacławie szufladę; dwór babki Hortensji staje się dla niej rodzajem biurka posiadającego niezliczoną ilość szuflad (PW, I, 119). To właśnie metafora szuflady, która raz oznacza dom a innym razem salon lub buduar symbolizuje m. in. prywatną przestrzeń domostwa kulturowo przypisaną kobiecie. Przestrzeń, która ma być całym światem.

---

<sup>7</sup> Metafora salonu jako kobiecego świata jest obecna także w *Lalce* Bolesława Prusa.

<sup>8</sup> Kiedy z kolei Wacława wchodzi do gabinetu ojca, jej serce bije przyspieszonym rytmem (PW, I, 22).

<sup>9</sup> K. Kłosińska, „Janka” Gabrieli Zapolskiej. *Patriarchat i inność. Rodzinny grobowiec*, [w:] *też, Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 136.

<sup>10</sup> Tamże, s. 137.

Ewa Kosowska, analizując postać Oleńki Billewiczówny, bohaterki Sienkiewiczowskiego *Potopu* (1886), szczegółowo omawia na jej przykładzie relacje przestrzenne, w jakich funkcjonowała kobieta ówczesna, przyjmując za punkt wyjścia właśnie przestrzeń domu.<sup>11</sup>

Przedstawiony przez Sienkiewicza opis Billewicz ma służyć zrozumieniu pozycji, jaką zajmuje bohaterka w szlacheckiej społeczności a także uwiarygodnić jej zachowania. Kosowska pisze: „Nakreśliwszy z dużym rozmachem tę znamienne dla motywacji zachowań przestrzeń, autor jakby rezygnuje z możliwości usytuowania w niej bohaterki.”<sup>12</sup> Dopiero zamieszkiwany na co dzień dworek w Wodoktach eksponuje wszelkie zachowania charakterystyczne dla kulturowej sfery domostwa.<sup>13</sup> Określa także pewne normy, zakazy i nakazy obowiązujące siedemnastowieczną niezamężną szlachciankę.

Badaczka, omawiając m.in. relacje przestrzenne w patriarchalnej kulturze szlacheckiej i związane z nimi role kobiece i męskie, wskazuje szczególne znaczenie Sienkiewiczowskiego tekstu:

*Powieść dokonuje zatem znamiennej funkcjonalizacji zachowań i wytworów, których opisy przetrwały w materiałach źródłowych jako informacje autonomiczne lub osadzone w wąskim kontekście. Nie należy więc od niej oczekiwać, że po latach stanie się zbeletryzowaną historią r z e c z y w i s t y c h osób. Odtwarza ona natomiast znamieny stan kulturowej p o t e n c j a l n o ś c i oraz prowadzi do syntetycznych przedstawień naczelných rysów rekonstruowanej epoki. Antropologiczna analiza tekstu powieściowego pozwala tym samym na sporządzenie funkcjonalnej, a nie jedynie normatywnej klasyfikacji kultury, której obraz został zrekonstruowany w utworze.*<sup>14</sup>

Zatem szuflada jest nie tylko metaforą rodowskiego dworu jako pewnego miejsca. Oznacza równocześnie konwenanse, normy i zakazy, jakich kobiety dziewiętnastowieczne powinny były przestrzegać, aby zachować odpowiednią dla swojego urodzenia pozycję, a przede wszystkim, aby móc wyjść za mąż.

Sławomira Walczewska w książce *Damy, rycerze i feministki* zwraca uwagę na silną kodyfikację zachowań kobiety, która nakazuje jej spełniać oczekiwania otoczenia i tym

---

<sup>11</sup> E. Kosowska, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990, s. 185-186.

<sup>12</sup> Tamże, s. 188.

<sup>13</sup> Tamże, s. 189.

<sup>14</sup> Tamże, s. 127-128. Podkreślenia w cytacie - E. Kosowska.



samym wystrzegać się wszelkich konfliktów.<sup>15</sup> Najbardziej znaną pisarką wykładającą w swych tekstach ów kodeks była Klementyna z Tańskich Hoffmanowa. Jej książki cieszyły się niezwykłą popularnością. *Pamiętka po dobrej matce* (1819) czy *Krystyna* (1840) szczegółowo i plastycznie prezentowały trening nieśmiałości i „dobrego ułożenia”<sup>16</sup>, jakiemu poddawane były kobiety od najmłodszych lat. U kobiet ceniono szczególnie skromność, pokorę, uległość, potulność, uprzejmość. To przede wszystkim te cechy charakteru dawały największą szansę na zamążpójście, które było najważniejszym i właściwie jedynym celem życiowym kobiety co najmniej do końca XIX wieku.<sup>17</sup> Dom oraz rodzina były jej niezmiennym przeznaczeniem.

Zrozumiałym jest zatem, że wykształcenie kobiety ograniczało się do umiejętności konwersacji w języku francuskim, gry na pianinie, rysunków, wyszywania czy haftowania. Zaciekawienie innymi przedmiotami budziło podejrzenia. Jak zaznacza Walczewska: „Kobietom zainteresowanym nauką zarzucano śmieszność, próżność, chęć wywyższenia się.”<sup>18</sup>

Dla Orzeszkowej, która skądinąd krytycznie odnosiła się do tego swoistego treningu dziewcząt i kobiet, życie rodzinne pozostawało wartością najwyższą. W rozprawie *Kilka słów o kobietach* (1873), obok postulatów dotyczących prawa kobiet do gruntownej edukacji i do pracy zarobkowej, pisze:

*Ależ życie rodzinne to węgielny kamień obyczajów, na których opiera się gmach społecznego porządku i publicznej moralności, to przybytek cichy i poświęcony, w którym kobieta chroni się od burz świata, jakie by ją, samotnie idącą, koniecznie dotknąć musiały; życie rodzinne to dla kobiety źródło gorących a niewinnych radości, to droga wśród której, jeśli się nawet zmęczy i zachwieje, wesprze ją dłoń męska i kochająca, pokrzepi i podniesie uśmiech dziecięcia i cicha piosnka nad jego wyśpiewaną kolebką!*<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999, s. 17.

<sup>16</sup> Tamże, s. 19. Hoffmanowa radziła dziewczętom: „Jeśli pragniesz podobać się powszechnie, staraj się nabyć uprzejmego i ujmującego sposobu obchodzenia się z każdym;...” K. z Tańskich Hoffmanowa, *Pamiętka po dobrej matce*, Warszawa 1883, s. 31.

<sup>17</sup> Tamże, s. 20.

<sup>18</sup> Tamże, s. 71.

<sup>19</sup> E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873, s. 6.

Formułując szczegółowo emancypacyjne postulaty, Orzeszkowa zapisuje także apoteozę życia rodzinnego. Dodatkowo uważa, że praca kobiet wpłynie na uszlachetnienie mężczyzn.<sup>20</sup>

Podobne stanowisko pisarki można zaobserwować w jej pierwszych (choć trzeba dodać - nie wszystkich) utworach. Rodzina pozostaje dla kobiety niezmiennie najważniejszym przeznaczeniem. Wykształcenie czy duchowy rozwój nie są wartością samą w sobie – mają jedynie służyć życiu rodzinnemu lub przynieść wymierne korzyści na wypadek konieczności samodzielnego zapewnienia sobie materialnego bytu. Praca zawodowa jest postrzegana przede wszystkim jako konsekwencja życiowych porażek czy miłosnych zawodów.<sup>21</sup>

Napisana w 1873 roku *Marta* wydaje się odpowiadać tej charakterystyce. Powieść ta pośrednio krytykuje model wychowania, który nie przygotowuje kobiety do podjęcia pracy zarobkowej, kiedy ta, na skutek życiowych okoliczności, traci źródło utrzymania: zostaje - jak na przykład tytułowa Marta - wdową.

Warto jednak zwrócić uwagę na bohaterki innych wczesnych utworów Orzeszkowej. W czasie, kiedy poczynająca pisarka w liście do Anieli Sikorskiej porównuje życie rodzinne do Ołtarza Świętego<sup>22</sup>, powstaje *Ostatnia miłość* – powieść o kobiecie, która zdecydowała się na rozwód. Dwa lata później kreśli postać Kamili (*Pan Graba*) starającej się o unieważnienie – zresztą bezskutecznie - nieszczęśliwego małżeństwa. W końcowych partiach powieści, po śmierci męża, Kamila wraz z przyjaciółkami zakłada spółdzielnię rękodzielniczą, mającą zapewnić jej utrzymanie.

Zatem pomimo sformułowania swoistego projektu „nowej kobiety”, charakteryzującej się samodzielną osobowością, otwartością na świat, zdolnością wartościowania i umiejętnością znalezienia swojego miejsca w świecie, heroina autorki *Ostatniej miłości* nie zawsze realizuje ów ideał. Żmigrodzka zaznacza, że bohaterki Orzeszkowej nie mogły w znaczący sposób odbiegać od ideału dobrze wychowanej panny. Swoim życiem musiały

---

<sup>20</sup> Tamże, s. 221.

<sup>21</sup> Zob. M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. seria IV, t. 2, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 18. Por. J. Kotarbińska, *Orzeszkowa u siebie*, Kraków 1898, s. 9-10.

<sup>22</sup> E. Orzeszkowa, *List do A. Sikorskiej z 15 IX 1867 r.*, *Listy zebrane*, t. VII, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1971, s. 15.

zaś dowieść, że intelektualne ambicje nie stoją na przeszkodzie w realizacji tradycyjnego modelu życia kobiety.<sup>23</sup>

## 2. „Zamknięta na klucz zwyczaju”

*A na domiar zawodu zamknięto mnie na klucz zwyczaju w jakiejś ogromnej szufladzie, do której w dzień nie dochodziło słońce, a której wieczorem przyświecały u ścian gwiazdy papierowe, wyglądające jak trupy tych, co świecą na niebie!... (PW, I, 115)*

Małe dziewczynki często słyszą:

„Nie pobrudź sukienki!”

„Trzymaj kolana razem!”

„Nie wychodź na drzewo!”

„Nie przechodź przez płot!”

Małym – a często i dużym - dziewczynkom, w odróżnieniu od chłopców, wielu rzeczy nie wolno robić. Zanim przyjrzymy się, czego nie wolno było robić Waławie, zatrzymajmy się na analizie legendy zatytułowanej *Czerwone trzewiczki*, dokonanej przez Clarissę Pincolę Estés, badaczkę archetypów Dzikiej Kobiety.<sup>24</sup>

Opowieść ta przedstawia historię ubogiej dziewczynki, która - nie mając butów – uszyła je sobie z zebranych gałąnek. Choć były brzydkie, bardzo je kochała, ponieważ pozwalały jej swobodnie chodzić po lesie pełnym ciernistych krzewów. Pewnego razu ujrzała poślaczony powóz, którym podróżowała stara dama. Kobieta zaproponowała sierocie, że zabierze ją ze sobą i potraktuje jak własną córkę. Dziewczynka zgodziła się i pojechała z nią. W jej domu otrzymała nowe piękne ubrania i buty. Stara podarta odzież łącznie z czerwonymi trzewiczkami została spalona. Estés notuje:

---

<sup>23</sup> Tamże, s. 17-18. Paulina Kuczalska-Reinschmit zwróciła uwagę na ostrożność, z jaką Orzeszkowa formułowała emancypacyjne hasła oraz na unikanie głoszenia radykalnych postulatów. P. Kuczalska-Reinschmit, *Orzeszkowa w ruchu kobiecym*, „Wędrowiec” 1906, nr 11, s. 207-210.

<sup>24</sup> C. Pinkola Estés, *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001, s. 234-277.

*Dziewczynka posmutniała, bo wszystkie otaczające ją bogactwa nie mogły się równać ze skromnymi bucikami, które uszyła własnoręcznie – one były jej największym szczęściem. Teraz kazano jej być cały czas grzeczną, chodzić dostojnie, nie podskakiwać i nie odzywać się bez pytania. W jej serduszkach zapłonął ukryty ogień i wciąż ponad wszystko tęskniła za swoimi czerwonymi butkami.*<sup>25</sup>

Przed konfirmacją stara kobieta postanowiła sprawić dziewczynce nowe buty. U szewca, do którego się wybrały, dziewczynka zobaczyła piękne czerwone trzewiki. Zafascynowana, poprosiła, aby opiekunka kupiła właśnie czerwone buty. Chociaż nie wypadało iść do kościoła w trzewikach tego koloru, stara kobieta – niedowidząc – nie oponowała przeciwko takiemu wyborowi.

Następnego dnia dziewczynka założyła do kościoła czerwone buty. Wieczorem opiekunka dowiedziała się od zgorszonych ludzi, jakiego koloru były trzewiczki sieroty. Wbrew ostrzeżeniu, wychowanka ubrała buty w następną niedzielę. Za ten bunt, złamanie zakazu, czekała ją kara. Przy wejściu do kościoła stał stary rudobrody żołnierz, który rzucił klątwę na dziewczynkę. Po skończonym nabożeństwie sierota zaczęła tańczyć. Nie mogła przestać, ale ostatecznie udało jej się przerwać taniec. Po powrocie do domu, buty zostały schowane. Dziewczynka jednak cały czas tęskniła za nimi. Kiedy stara pani zachorowała, wykradła czerwone buciki. Jak tylko je założyła, zaczęła tańczyć. Tym razem nikt nie był w stanie zatrzymać tańczących trzewików. Dopiero kat musiał odrąbać stopy. Dziewczynka została kaleką i usługiwała innym ludziom, aby zarobić na swoje utrzymanie.

Przytoczoną legendę autorka *Biegnącej z wilkami* interpretuje następująco:

*Jak się przekonamy, utrata własnoręcznie uszytych trzewiczków symbolizuje udaremnienie samodzielnie zaplanowanego życia, utratę spontaniczności i początek udomowienia, zbytniej uległości.*<sup>26</sup>

W *Pamiętniku Wacławy*, tak jak w legendzie o czerwonych trzewikach, występuje postać starej i bogatej kobiety. Jest nią babka Hortensja, właścicielka Rodowa-szuflady. To ona właśnie, nestorka rodu, staje się uosobieniem obyczajowego kodeksu, kiedy wypowiada się na temat tego, co powinna, a czego nie powinna robić Wacława. W czasie pobytu wnuczki w Rodowie wielokrotnie ją napomina. Oddajmy jej zatem głos:

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 236.

<sup>26</sup> Tamże, s. 240.

*Nieprzyzwoitym jest, aby dobrze wychowana panna siedziała w salonie z założonymi rękami i mieszała się do rozmowy starszych albo głośno wypowiadała swoje zdania. Najpiękniejszą ozdobą młodej osoby jest skromność, a dlatego, aby móc zachować skromne ułożenie, konieczną jest w jej ręku robótka. Taki jest zwyczaj przyjęty w świecie, a ze zwyczajem nikomu rozmijać się nie wolno (PW, I, 107).*

*Otóż dobrze wychowana panna rezonować nie powinna, ale ślepo wierzyć w to, co mówią jej starsze osoby, i nie łamać sobie głowy nad zrozumieniem zwyczajów, które świat już raz uznał za dobre (PW, I, 110).<sup>27</sup>*

*Dobrze wychowana panna powinna zawsze prosto się trzymać (PW, I, 120).*

*...panna dobrze wychowana nie powinna tak długo rozmawiać sam na sam z młodym człowiekiem, jak ty przed chwilą czyniłaś to z Franusiem; następnie, że nie przystoi, aby panna dobrze wychowana biegła i podskakiwała jak prosta jaka wiejska dziewczyna. Panna dobrze wychowana powinna zawsze iść z wolna, trzymając się prosto, z powagą i dystynkcją (PW, I, 125).*

*Panna, dobrze wychowana, nie może wychodzić pieszo na miasto bez towarzystwa starszych osób, a jeśli czyni to w ostateczności, to już nieodmiennie powinna mieć za sobą lokaja, stąpającego za nią miarowym krokiem i ubranego w wysoki kapelusz z galonem. Inaczej grozi jej niebezpieczeństwo popadnięcia pod wyrok kodeksu karnego, to jest podejrzeń i obmów świata (PW, II, 164).*

Nie tylko jednak babka Hortensja jako nestorka rodu pilnuje przestrzegania kodeksu. To przede wszystkim pani Matylda, matka Wacławy, wielokrotnie upomina córkę.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Teodozja Rittel, analizując *Pamiętnik Wacławy* od strony pragmatycznojęzykowej w oparciu o teorie aktów mowy Johna L. Austina, wyróżniła m. in. akt żądania, do którego zaklasyfikowała cytowany fragment powieści. Owo żądanie wyrażone jest poprzez struktury złożone. T. Rittel, „Pamiętnik Wacławy” *E. Orzeszkowej jako przedmiot analizy pragmatycznojęzykowej*, [w:] *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1990, s. 236-237.

<sup>28</sup> W biograficznym szkicu poświęconym Orzeszkowej Monika Warneńska podkreśla rolę matki pisarki w kształtowaniu dobrego ułożenia: „Matka pilnie przestrzegała dobrych manier i światowych zwyczajów; słowo *wypada* lub *nie wypada* w wielu kwestiach spornych miało znaczenie rozstrzygające.” M. Warneńska, *Z „Onwilu” do „Ongrodu”*, [w:] *też*, *Śladami pisarzy*, Warszawa 1964, s. 105.

*Kobieta dobrego tonu powinna zawsze tak być ubrana pomiędzy swymi czterema ścianami, aby w każdej chwili móc się całemu światu pokazać (PW, I, 50).*

*...kobiety zaś nie mają potrzeby ślęczyć nad naukami, chyba jeśli się kształcą na guwernantki (PW, I, 53).*

*...bo każda dobrze wychowana panna ładnie grać powinna (PW, I, 56).*

*Uważam, Waciu, że masz wielką skłonność do analizowania wszystkiego i do łamania swojej młodej główki nad każdym przedmiotem, o którym rozmawiasz. Otóż staraj się tego pozbyć, bo gdy ludzie skłonność tę w tobie spostrzegą, nazwą cię pedantką i panną emancypowaną (PW, I, 57).*

*Dlatego też nie chciałabym, albo ludzie widzieli zbytnią twą przyjaźń dla Franusia, bo samo nawet przypuszczenie, że się nim zajmujesz, rzuciłoby na ciebie śmieszność i mogłoby cię skompromitować (PW, I, 78).*

Ten szczególny kodeks przywoływany raz po raz przez matkę i babkę, a jednocześnie uosabiany przez nie, dotyczy wszystkich dziedzin życia kobiet: reguluje kwestie ubioru, dobrych manier, artystycznego wykształcenia. Opisuje pożądane zachowania wobec osób starszych i cieszących się autorytetem, ale także wobec mężczyzn starających się o rękę panny. Kodeks ten - niezwykle restrykcyjny i surowy - jest jednak przede wszystkim narzędziem kontroli „dobrze wychowanej panny”.<sup>29</sup> Wyrażając powszechnie obowiązujące normy obyczajowe, zawiera również kary, które mogą spotkać młode kobiety nie stosujące się do jego przepisów. Kary, jakie wymierza, to oczywiście podejrzenie, obmowa, ośmieszenie, kompromitacja czy - najcięższa z kar - wykluczenie.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Uosabiany przez babkę Hortensję kodeks pełni funkcję podobną do plotki w *Emancypantkach* Bolesława Prusa (1894). Por. M. Głowiński, *Anioł wśród fałszywych języków. (O „Emancypantkach” Prusa)*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 195-214. Por. K. Kłosińska, „Emancypantki” Bolesława Prusa. *Pomiędzy ekonomią wymiany a darem*, [w:] tejże, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 58-80.

<sup>30</sup> To właśnie wykluczenie spotyka jedną z bohaterek *Pamiętnika Wacławy*, panią Zofię S. Opuszcza ona męża, któremu została poślubiona za namową brata i wiąże się z ukochanym mężczyzną. Władysława, szanowanego prawnika, poznała jeszcze w czasach panieńskich a opiekunowie nie wyrazili zgody na małżeństwo z „wyrobnikiem”.

Przywoływany tutaj kodeks i konieczność podporządkowania się jego przepisom to znak społecznego statusu. Znak, w którym – dodajmy - przyległość *signifié* i *signifiant* jest doskonała. Wszelkie odstępstwa od norm regulowanych przez kodeks, kwestionują ów status, pochodzenie.

W społeczeństwie feudalnym, w okresie preindustrialnym, w którym istniał sztywny podział klasowy oraz silna hierarchizacja, kodeks i jego przestrzeganie były czymś oczywistym i niepodważalnym. Pod koniec XVIII wieku, w czasie, kiedy dochodzą do głosu różne idee demokratyczne (np. idee braterstwa i równości postulowane w czasie Wielkiej Rewolucji Francuskiej) granice międzyklasowe zaczynają się zacierać. Można powiedzieć, że demokracja wprowadza jednostkę na scenę teatru. Pozwala więc „podszywać się” pod kogoś innego, udawać nie tego, kim jest się naprawdę, wreszcie - oszukiwać.

Babce Hortensji chodzi zatem o czystość pochodzenia. Mówi się więc nie tyle: zachowuj się jak „dobrze wychowana panna”, bo jesteś „dobrze urodzona”; ale od strony przeciwnej: skoro jesteś „dobrze urodzona”, to zachowuj się tak, jak przystało na bycie „dobrze urodzoną” i nie kompromituj siebie i swojej sfery.

Zarówno babka, jak i matka dołączają zatem do korowodu matron – strażniczek patriarchalnego porządku. W tym specyficznym korowodzie można umiejscowić postać pani Brzeskiej czy pani podsędkowej z powstałej ponad dwadzieścia lat później powieści Bolesława Prusa, *Emancypantki* (1894).<sup>31</sup>

Babka Hortensja pełni jednak rolę bardziej znaczącą niż Matylda ze względu na starszeństwo i posiadany majątek. Ma prawo bowiem nie tylko napominać Wacławę, ale także swoją siostrzenicę Matyldę, matkę Waci, kiedy ta nie dość skrupulatnie wypełnia obowiązki „strażniczki zwyczaju”:

- *Już to, Matyldo, uważam ciągle, że córce twojej brakuje tej dystynkcji i skromności układu, jakie odznaczać powinny pannę dobrze wychowaną. Jesteś dla niej zbyt pobłażliwą, moja droga, rozmijasz się ze zwyczajem, który każe, aby matki nie spuszczały z oka swych córek i nie przebaczały im najmniejszego rozminięcia się z konwenansem* (PW, I, 130).

Komunikowanie przez nią różnych norm i zasad jest absolutnie arbitralne. Od zdania babki stojącej „na straży rodowego honoru” (PW, I, 311) nie ma odwołania. Hortensja nie

---

<sup>31</sup> Przypomnijmy, jak pani podsędkowa napomina córkę:

„– Derogie dziecię – mówiła podsędkowa z afekcją – panienska twego stanowiska nie powinna wyglądać oknem ani wyrzucać listków na ulicę. Bo czy wiesz, kto może podnieść listek i jakie nierozsądne nadzieje z tego wysnuć?...” B. Prus, *Emancypantki*, t. 1, Warszawa 1983, s. 300.

tylko i nie tyle personifikuje kodeks. Ona jest samym kodeksem. Zarazem jednak - dzięki pozycji, jaką zajmuje – ustanawia kodeks. Jej wypowiedź dotycząca projektowanego małżeństwa Wacławy przyjmuje charakter performatywu:

*...ja, która przez wiek i majątek jestem głową rodziny stoję na straży jej rodowego honoru, chcę, aby Wacława małżeństwem swym wynagrodziła smutne małżeństwo przez jej matkę zawarte (PW, I, 311).*

Podobną rolę w legendzie o czerwonych trzewiczkach pełni stara kobieta, która według Estés

*...jest symbolem rygorystycznego strażnika kolektywnej tradycji, wymuszającego nie kwestionowane status quo: „Bądź grzeczna, nie sprawiaj kłopotów, nie myśl za dużo, nie nabijaj sobie głowy wysokimi ideałami, bądź skromna, nie wychylaj się, naśladowaj innych, bądź miła, zgadzaj się na wszystko, nawet jeśli ci się coś nie podoba, jeśli coś do ciebie nie pasuje, jeśli jest za małe lub za duże i nawet jeśli boli.”<sup>32</sup>*

Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że babka Hortensja nie jest uzurpatorką. Nie postawiła siebie na czele rodu z własnej woli i chęci władzy. Wypełniła jedynie rozkaz ojca. To jego słowa dały Hortensji legitymację i miano nestorki rodu. Tak jak Atena stała na straży porządku Ojca z woli Zeusa, tak jak rzymskie westalki pilnowały świętego ogniska z mocy męskiego władcy, tak Hortensja przejmuje stróżowanie honorowi rodzinnemu na zasadzie subordynacji. Absolutnego podporządkowania, które wymaga poświęcenia osobistego szczęścia:

*Konającymi usty opowiedział mi raz jeszcze historię naszego pochodzenia i rozkazał, abym stanęła na straży siostr młodszych i poświęciła wszystko dla przywrócenia żeńskim chociaż potomkom jego dawnej rodowej świetności. Pojmowałam go i przejęłam się jego myślą. Wyrzuciłam z serca i z głowy wszelkie romansowe mrzonki o osobistych uczuciach i sympatiach, a zostałam żoną człowieka, którego bogactwo dawało mi możliwość spełnienia posłannictwa złożonego na mnie przez ojca. Stałam się opiekunką siostr moich (PW, I, 322).*

---

<sup>32</sup> C. Pinkola Estés, dz. cyt., s. 247.



Właścicielka Rodowa jest więc swoistą depozytariuszką ojcowskiego dziedzictwa. Aby spełnić to szczególne posłannictwo, wyrzekła się miłości - „wyrzuciłam z serca (!) i z głowy wszelkie romansowe mrzonki o osobistych uczuciach i sympatiach”.<sup>33</sup> I wydaje się, że zatraciła wszelką zdolność odczuwania - babka przedstawia się jako sucha, chłodna, zawsze poważna i wyrachowana starsza pani. W Waclawie budzi niechęć i przerażenie. O swoim poświęceniu mówi z ascetyczną powagą, przekonana o słuszności wyboru, jakiego dokonała. Cena, jaką Hortensja płaci za rezygnację z miłości wydaje się ogromna. Mówiąc o „osobistych uczuciach i sympatiach”, używa określenia: „romansowe mrzonki”. To deprecjonujące sformułowanie jest rodzajem obrony – sama siebie próbuje przekonać, że miłość, uczucia są znacznie mniej cenne od wagi i wartości ojcowego posłannictwa. I dopiero na łożu śmierci, babka Hortensja częściowo uświadomi sobie cenę, jaką w istocie zapłaciła za wyrzeczenie się miłości. Jej postawę dobrze oddają słowa Luce Irigaray:

*„Ciągłe pojawiają się tu i tam usługne Ateny, zrodzone jedynie z umysłu Ojca-Króla, całkowicie na jego żołdzie, na służbie mężczyzn u władzy i grzebią walczące kobiety pod swoim sanktuarium, aby nie zaburzyły nowego ład u ogniska domowego, porządku miasta, odtąd jedyne go porządku.”*<sup>34</sup>

Hortensja, próbując „pogrzebać” - całkiem skutecznie – swoje siostry, Ludgardę (która zrezygnowała z małżeństwa z ukochanym, acz poślednio urodzonym mężczyzną) czy matkę Matyldy (która przedwcześnie zmarła, nieszczęśliwa w związku, jaki zawarła za namową Hortensji), „pogrzebała” przede wszystkim samą siebie.

Prezentowanie ascetycznej postawy jednej z bohaterek *Pamiętnika Waclawy* odpowiada realizacji przyjętego przez Orzeszkową modelu samoograniczenia. Ale czy w tej swoistej projekcji nie kryje się jednocześnie ogromna cena, jaką płaci się za wyrzeczenie? Czy nie ujawnia się tutaj – nieświadomie – niezgoda na ascezę, na poświęcenie? Ta niezgoda czy rodzaj buntu zapisywałby się w owym deprecjonującym określeniu: „romansowe mrzonki”. To właśnie w tym miejscu, prowadzona zgodnie z przyjętym programem fabuła ujawnia pewną rysę, pęknięcie wskazujące obecność jakiegoś drugiego rejestru. Jakiegoś innego poziomu funkcjonowania tekstu.

---

<sup>33</sup> W podobny sposób Seweryna Zdrojowska, dla zachowania ojcowizny, wyrzeknie się osobistego szczęścia.

<sup>34</sup> L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 11.

Zobaczmy wreszcie, jak Wacława odnajduje się w świecie wszechpanującego zwyczaju. W domu matki, do którego przybyła prosto z pensji, a także we dworze babki czuje się wyobcowaną. Mówi o sobie: „zamknięto mnie na klucz zwyczaju” (PW, I, 115), „ktoś mnie włożył w szufladę i zasunął do komody” (PW, I, 100). Niejednokrotnie łamie ów kodeks, bardziej nieświadomie niż świadomie – dopiero niedawno została wprowadzona w świat. W świat, który – z racji społecznej pozycji, urodzenia - jest „światem własnym”<sup>35</sup> bohaterki, choć zaraz po powrocie z pensji może być dla niej „światem obcym”. Naruszenie przez Wacławę zwyczaju nie jest związane z buntem. Bunt czy sprzeciw wobec czegoś zakłada znajomość przedmiotu, przeciwko któremu się buntujemy. „Wykroczenia” bohaterki wynikają z nieznajomości owego kodeksu. Konfrontacja z „przepisami” (napomnienia babki Hortensji) wzbudza w niej nie tyle chęć buntu, co zdziwienie; rygorizm i opresyjność tego kodeksu konstatuje słowami:

*Czyliż wszystko, co jest we mnie, na mnie i koło mnie, ma istnieć tylko dla ludzi, dla ich zabawy, pochwały lub dla uniknięcia ich nagany? Więc jestem całą własnością ludzi i tego kodeksu prawnego, który się nazywa: zwyczaj* (PW, I, 59)?

Wacława dokonuje odkrycia, które Ibsenowska Nora (*Dom lalki*, 1879) nazwie wprost: oto kobieta jest lalką: „W domu, u ojca, traktowano mnie jak małą laleczkę, tu u ciebie, jak dużą. (...) Cieszyłam się, kiedyś się ze mną bawił...”<sup>36</sup> Kwintesencją losu kobiety-lalki, pasywnej i bezwolnej, jest tragiczna postać Zofii:

*Byłam tak bierna i tak upadła na siłach, że gdzie mi mówiono, abym szła – szłam; jak mi powiadano, abym mówiła – mówiłam, kiedy mnie ubrano - byłam ubrana; kiedy nie kazano mi włożyć sukni – nie kładłam jej... (PW, III, 188)*

Wacława, dokonując tego swoistego odkrycia, nie posuwa się dalej. Przebywając coraz dłużej w domu matki a także babki, poznając kodeks, stara się nie naruszać obowiązującego zwyczaju. Kodeks to przecież jedna z wartości „własnego świata”, nawet jeśli początkowo, po powrocie z pensji, jawi się on jako „obcy”.

---

<sup>35</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988, s. 151-155.

<sup>36</sup> H. Ibsen, *Dom lalki. (Nora.) Dramat w trzech aktach*, przeł. J. Frühling, [w:] tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1956, s. 297.

Podobnie postępuje Sienkiewiczowska bohaterka. Billewiczówna akceptuje i podporządkowuje się wszelkim zasadom oraz normom szlacheckiego zwyczaju i prawa określającego pozycję kobiety.<sup>37</sup> Ale Oleńka – w przeciwieństwie do Wacławy – nie rozpoznaje siebie jako „własności” ludzi i kodeksu. Sienkiewicz nie doprowadza swojej bohaterki do takiego stopnia świadomości. W jego „świecie powieściowym” to jest niemożliwe. Bohaterka Orzeszkowej natomiast rozpoznaje siebie jako „wywłaszczoną z posiadania siebie”.

Nieco inaczej zachowuje się Seweryna z *Dwóch biegunów*. Panna Zdrojowska to młoda, ładna i bogata dziedziczka („herytiera”), która przyjeżdża do Warszawy z prowincjonalnych Krasowiec, aby odwiedzić krewną, Idalkę. Pragnie także zasięgnąć agronomicznych porad niezbędnych w prowadzeniu dużego majątku ziemskiego, zakupić stosowne wydawnictwa i elementarze, a także poszukać lekarza, który zgodziłby się praktykować w odległym majątku panny Zdrojowskiej, przyległych wioskach i niedalekim miasteczku.

O Sewerynie mówi się, że „zuchwale i często łamała konwenanse”. To stwierdzenie zakłada pewne świadome i rozmyślnie działanie. Należy jednak pamiętać o tym, że *Dwa bieguny* ukazały się ponad dwadzieścia lat po wydaniu *Pamiętnika Wacławy*, w czasie, w którym buntowanie się przeciwko formie, naruszanie zwyczaju stało się modne. Zobaczmy więc najpierw, jakie i czyje konwenanse narusza bohaterka tej powieści.

Seweryna przekracza normę, kiedy żąda, aby przedstawiono ją panu Widzkiemu: „Ta dama żądała, aby ją temu mężczyźnie przedstawiono!” (DB, 22). Zachowuje się niestosownie, gdy zbyt długo patrzy na mężczyznę:

*Nigdy w świecie młoda kobieta, zwłaszcza panna, nie patrzy tak długo i przenikliwie w twarz młodego i mało znanego mężczyzny. Było to do najwyższego stopnia rażącym;...* (DB, 36)

Złamaniem zwyczaju jest także gra i śpiew Seweryny (DB, 42). To wykroczenie zostaje nazwane skandalem. Kłosińska w pracy *Powieści o „wieku nerwowym”* pisze o pannie Zdrojowskiej:

---

<sup>37</sup> E. Kosowska, dz. cyt., s. 119.

*Bohaterka Dwóch biegunów wnosi w warszawski salon kuzynki Idalki wszystkie atrybuty swojej przestrzennej przynależności. Ubiorem, jak i zachowaniem manifestuje swoją odrębność.*<sup>38</sup>

Przytoczony fragment sygnalizuje obecność w świecie powieściowym jakiejś przestrzennej stratyfikacji, dychotomicznego podziału na „swoje” i „obce”.<sup>39</sup> O tej sugerowanej przez tytuł dwudzielnosci świata pisał już w recenzji powieści ks. Jan Badeni. Jeden z tych światów za cel stawia sobie zabawę, drugiemu - przyświecają idee miłości bliźniego i ojczyzny, pracy, poświęcenia oraz obowiązku.<sup>40</sup> Te opozycyjne światy wiążą się ściśle z postaciami głównych bohaterów. Kłosińska podkreśla:

*Dwie opozycyjne przestrzenie w powieściach to zarazem dwa antagonistyczne wobec siebie modele świata: bohaterki i bohatera. Świat bohaterek skupia się wokół przestrzeni domu, pojmowanego metaforycznie, jako miejsce bezpieczeństwa i wartości, jak i domu istniejącego realnie, w określonym punkcie mapy, wśród charakterystycznego dla niego pejzażu, na ziemi dziedziczonej od pokoleń. (...) Bezdomni są natomiast bohaterzy powieści. Nie posiadają, w przeciwieństwie do swych romansowych bohaterek, ani miejsca, które mogliby nazwać swoim, ani też wartości, z którymi mogliby się do końca utożsamić,...*<sup>41</sup>

Światem bohaterek rządzą wartości etyczne, racje społeczne i ideał pracy, podczas gdy w świecie bohaterów panują wartości estetyczne, kult „ja” oraz hedonistyczne użycie.<sup>42</sup> Każdy z tych światów rządzi się innymi prawami, każdy ma odmienne wartości. Naruszanie norm obowiązujących w jednym z tych światów jest rodzajem skandalu. Zawsze jednak jest

---

<sup>38</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 152. Por. K. Kłosińska, *Zepsuty romans („Dwa bieguny” i „Ad astra” wśród powieści o „wieku nerwowym”)*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 44.

<sup>39</sup> Tamże, s. 151.

<sup>40</sup> J. Badeni, *Eliza Orzeszkowa „Dwa bieguny”*, „Przegląd Tygodniowy” 1894, t. 41, s. 126. Ten szczególny dualizm światów w powieściach Orzeszkowej zauważył już w 1873 roku Antoni G. Bem i uznał go za jedną z głównych cech jej prozy. A. G. Bem, *Eliza Orzeszko*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne*, oprac. Z. Żabicki, Warszawa 1963, s. 99. Zob. też J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 333.

<sup>41</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 153. Karol Wiktor Zawodziński postrzega przeciwstawienie postaw bohaterów *Dwóch biegunów* jako powtarzający się schemat kompozycyjny charakterystyczny dla późnej twórczości pisarki. K. W. Zawodziński, *Stulecie trójcy powieściopisarzy. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowieści o powieści*, oprac. Cz. Zgorzelski, Kraków 1963, s. 151. Zob. też J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 36.

<sup>42</sup> Tamże, s. 154.

sposobem obrony i ochrony własnego świata i reprezentującego go systemu wartości. Tak działa Seweryna, skandalizując w obcym dla siebie świecie warszawskiego salonu, a także Granowski, skandalizując w obcej dla siebie przestrzeni Krasowiec. Oboje jednak łamią normy z przyzwolenia pisarki. To skandalizowanie narusza światy bohaterów, ale nie tekst pisarki.

Ze względu na to, że Seweryna jest młodą, ładną kobietą, w dodatku „herytierą”, bogatą dziedziczką, Idalka i Zdzisław Granowski ze swymi przyjaciółmi spróbują ucywilizować „dziką” (DB, 13, 46, 73, 163). Kobięcą rolę strażniczki patriarchatu przejmuje Granowski, który jest zresztą w Sewerynie zakochany. Zdzisław raz po raz spostrzega, że jej niedostosowanie do zwyczaju „psuje” mu bohaterkę: „Wszystko w niej takie nie doksztalcone...” (DB, 138) Niemiłe wrażenie wywiera na nim niedoskonały akcent francuski:

*Pewien dłuższy czas przebywania w świecie, kilkadziesiąt lekcji konwersacji usunęłyby go bez śladu. Nie mogłem jednak obronić się od chwilowego zastanowienia nad tym: jakim sposobem osoba tak urodzona i majątna może mówić po francusku niewprawnie i z akcentem niezupełnie doskonałym?* (DB, 125)<sup>43</sup>

Granowski jest absolutnie przekonany o swoim cywilizacyjnym wpływie na kuzynkę, zwłaszcza kiedy mówi: „Mam nad nią istotnie władzę cudotwórczą” (DB, 129). Jego gesty wobec niej przypominają gesty Owidiuszowego Pigmaliona. Ale może bardziej niż do mitycznego Pigmaliona Zdzisław podobny jest do profesora fonetyki, Higginsa, bohatera dramatu George’a Bernarda Shaw zatytułowanego właśnie *Pigmalion* (1912).<sup>44</sup> Kiedy więc Granowski odkrywa iluzyjność swego wpływu na Sewerynę, mówi:

*Jakież więc było moje zdziwienie, gdy spostrzegłem błędzący po jej ustach uśmiech żartobliwy i gdy korzystając z pauzy w moim mówieniu najspokojniej w świecie rzekła:*

*- Ależ gdzie tam, kuzynie. We wszystkim, co powiedziałaś, nie ma wcale prawdy* (DB, 129).

---

<sup>43</sup> Tę szczególną wrażliwość Granowskiego na różne dysonanse – w tym przypadku na zły akcent francuski – Ignacy Matuszewski przypisuje „estetyzmowi” bohatera. Zob. I. Matuszewski, *Z dogmatem*, [w:] tegoż, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie* oprac. S. Sandauer, Warszawa 1965, s. 39.

<sup>44</sup> G. B. Shaw, *Pigmalion*, przeł. K. Piotrowski, Warszawa 1986.

Jednak Zdzisław, szczerze zakochany w Sewerynie, zdaje się ostatecznie nie dostrzegać jej społecznych i cywilizacyjnych niedostatków. Jako zakochany mężczyzna nie sprawdza się w roli strażnika kodeksu:

*To, co mię od niej odtrącało, co mi ją psuło, kiedym był przy niej: niedoskonała francuszczyzna, brak szyku na ulicy, ręka nie dość delikatna, sposób rozmawiania i znajdowania się dla naszej sfery towarzyskiej nie zawsze stosowny, bez śladu znikło mi z pamięci. Czulem tylko, że ją uwielbiam i że za te łzy, które przed odjazdem wylewała, za samą tę jej ucieczkę pragnąłem na klęczki przed nią upaść i stopy jej całować* (DB, 154).

Dziedziczka Krasowiec nie pasuje do żadnego schematu, nie mieści się w żadnej szufladzie. Nie można nazwać jej błękitną pończochą. Nie jest ani kandydatką do klasztoru, ani też prowincjonalną gąską. Nie można przykleić jej żadnej ze znanych etykiet. Szybko znajduje się dla niej określenie „dzika” (DB, 13) – „W każdym razie dzika!” (DB, 73); „C’est le mot! Vous avez trouvé juste, dzika, oui, c’est le mot” (DB, 163).

Epitet „dzika” w sposób jedynie możliwy kategoryzuje Sewerynę. Umieszcza ją w nowej, specjalnie dla niej stworzonej szufladzie. W istocie umieszcza ją poza wszelkimi kategoriami. Na marginesie. Na kresach. W Krasowcach.

Anna Martuszevska w artykule *Od „Dzikiej” do „Dzikuski”. Przemiany funkcji natury w powieści* podjęła próbę przedstawienia „dzikiej” jako typu bohaterki. Typowa „dzika” jest najczęściej szlachcianką, kobietą piękną, choć nieprzystępną, skromną i niemodnie ubraną. Kocha jednego mężczyznę miłością wielką i nieprzemijającą oraz rodzimym krajem i chłopów zamieszkujących jej dobra. Wreszcie, przedstawiana jest zawsze na tle natury, którą zresztą symbolizuje.<sup>45</sup>

Warto cały czas pamiętać, że „dzikość” Seweryny formułowana jest przez warszawski salon. W świecie własnym, w Krasowcach, bohaterka jest „cywilizowana”. Granowski z kolei, „cywilizowany” w przestrzeni salonu, staje się „dzikim” w chwili przyjazdu do majątku bohaterki. Opozycyjne pojęcia: dzikość - cywilizacja są zatem względne i stają się niejednokrotnie przedmiotem powieściowej gry - cywilizowana Idalka staje się „dziką” dla Seweryny, gdy ubiera jedną ze swych sukien, w dodatku żywo przypominającą stroje afrykańskiego plemienia oglądanego przez bohaterów w albumie.

---

<sup>45</sup> A. Martuszevska, *Od „Dzikiej” do „Dzikuski”. Przemiany funkcji natury w powieści*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 212-213.

W końcowych partiach powieści określenie „dziki” Granowski kieruje do siebie, przyznając tym samym słuszość Sewerynie i przyjmując jej podział: dzikość - cywilizacja (DB, 291).<sup>46</sup>

### 3. Gabinet i buduar

*Salon i toaleta, toaleta i salon – oto ramy, w których żyjemy jak obrazki, ustrojone w paciorki i blaszkę złoconą* (PW, II, 61).

Analiza metaforyzowanego przez szufladę salonu babki Hortensji nie wyczerpuje sensów i znaczeń tej metafory. Sytuację „zamknięcia” obrazuje w *Pamiętniku Wacławy* nie tylko salon, ale także buduar. Buduar – w przeciwieństwie do salonu – w sposób jednoznaczny odnosi się do przestrzeni kobiecej. Jednocześnie przywołuje, na zasadzie opozycji, gabinet jako przestrzeń męską.

Opisując przedstawiany w *Potopie* dworek w Wodoktach, Kosowska zastanawia się nad jego podziałem.<sup>47</sup> W zamieszkiwanym przez Oleńkę domostwie można wyznaczyć - z jednej strony - część mieszkalną oraz gospodarską oddzieloną przestrzenią przelotowej i dość dużej sieni (podział stały), z drugiej zaś – część oficjalną i intymną (podział względny). W obu przypadkach sień jest obszarem neutralnym i przejściowym. Sienkiewiczowska prezentacja raczej nie pozwala dzielić dworku w Wodoktach na część męską (np. gabinet) i na część kobiecą (np. buduar). Jednakże przestrzeni kobiecej, a zarazem ściśle prywatnej, odpowiadałaby sypialnia Oleńki.<sup>48</sup>

W omawianej powieści Orzeszkowej podział przestrzeni na męską i kobiecą zaznacza się w sposób jednoznaczny. Można powiedzieć, że zestawienie ojcowskiego gabinetu z salonem czy matczynym buduarem jest jedną z podstawowych opozycji, jaka organizuje narrację tej powieści. Ta nadrzędna opozycja opisująca domowe przestrzenie konotuje inne: praca – próżnowanie, mądrość - głupota, książka - suknia.

Bohaterka, wspominając czas dzieciństwa i chwile spędzone z uczonym ojcem, tak opisuje jego gabinet:

---

<sup>46</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 194.

<sup>47</sup> E. Kosowska, dz. cyt., s. 189.

<sup>48</sup> Tamże, s. 192.

*Do gabinetu tego zbliżałam się często z przyspieszonym biciem serca, uchylałam drzwi cichutko i wsuwałam się na palcach do pokoju, który miał dla mnie coś uroczystego.*

*Tam pomiędzy ścianami, od góry do dołu zastawionymi mnóstwem książek, stało obszerne biuro, a na nim piętrzyły się rękopisma,...* (PW, I, 22)

Uroczystość tej atmosfery wiąże się nie tylko z książkami, ale z ich szczególną funkcją. Książki w ojcowskim gabinecie nie tylko bowiem konotują męskość, ale wskazują zawód ojca Wacławy – jest on przyrodnikiem wykładającym na uniwersytecie. Warto pamiętać także o tym, że nauki przyrodnicze w pozytywizmie zajmowały najwyższą pozycję w hierarchii uniwersyteckich dyscyplin. Opis ten wskazywałby zatem na przypisywanie dużego znaczenia pracy zawodowej czy nawet jakiejś jej sakralizacji a przynajmniej – pozytywnej waloryzacji.<sup>49</sup>

To właśnie szczególna atmosfera ojcowskiego gabinetu („coś uroczystego”) wpłynie na zamięłowanie bohaterki do nauki oraz rozbudzi skłonność do zadawania niezliczonych pytań i do rozmyślań nad otaczającą rzeczywistością. Stanie się impulsem do późniejszego opuszczenia „babcinej szuflady” i podjęcia przygotowań do pracy nauczycielskiej.

Wchodząc do gabinetu, Wacława czuje przyspieszone bicie serca. Bicie serca symbolizuje życie, a przyspieszenie tego rytmu może kojarzyć się z pełnią życia, z radością, entuzjazmem, podnieceniem, samorealizacją. Przyspieszone bicie serca przeciwstawia się utracie tchu, jaka wiązała się z wejściem do salonu babki Hortensji.

Ta szczególna opozycja: przyspieszone bicie serca – utrata tchu (życie – śmierć, prawdziwość – sztuczność, pełnia – ograniczenie, radość - smutek) może stać się impulsem do rozważań na temat wartościowania postaci ojca i matki. Problem ten podjęła Mieczysława Romankówna w studium zatytułowanym *Na nowych drogach*. W ujęciu badaczki ojciec Wacławy zapewnia bohaterce możliwość kształcenia się w obranym zawodzie. Dbą także o poszerzenie wiedzy córki, o pogłębienie jej spojrzenia na życie. Jest tym, który wskazuje drogę.<sup>50</sup> Postać matki z kolei Romankówna przedstawia w zestawieniu z bohaterkami reprezentującymi - waloryzowany pozytywnie - typ kobiety nowej:

---

<sup>49</sup> Zob. S. Podhorska-Okolów, *Renesans Orzeszkowej*, [w:] tejże, *Kobiety piszą. Sylwetki i szkice*, Warszawa 1938, s. 10-11; M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 41.

<sup>50</sup> M. Romankówna, *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej*, Kraków 1948, s. 264-265.



*Doświadczenie życia matek, obserwacja, pokazują tym nielicznym jeszcze jednostkom zło, które pociąga kobietę, a ją i jej rodzinę w otchłań nieszczęścia, jeśli nie potrafi ona wykształcić w sobie swego człowieczeństwa.*<sup>51</sup>

Grażyna Borkowska radykalizuje ocenę postaci matki w twórczości Orzeszkowej. Mówi wprost o „toksycznej” matce, zaś pisarstwo autorki *Nad Niemnem* ma jej zdaniem „antymacierzyński” wydźwięk. Szczególnie uwidacznia się to w *Pamiętniku Wacławy*. „Tytułowa bohaterka - pisze badaczka - w niczym nie podziela zapatrywań swej rodzicielki, marzy o życiu, które prowadzi jej ojciec, uczony.”<sup>52</sup> W przeciwieństwie do negatywnego przedstawienia matki, postać ojca jest wyraźnie dowartościowana. Ojciec - m. in. w wymienionej powieści - uosabia takie cechy, jak: mądrość, pracowitość, psychiczne zrównoważenie itp.<sup>53</sup>

Borkowska, zastanawiając się nad źródłami tej szczególnej hierarchizacji systemu rodzinnego, połączonej jednocześnie z wyraźną ewaluacją, proponuje niejako dwa wyjaśnienia. Pierwsze z nich można umownie nazwać emancypacyjnym, drugie – biograficznym. Obie propozycje są ze sobą powiązane:

*Nadzieje na odmianę losu kobiety wiąże pisarka z przyswojeniem raczej wzorów męskich niż kobiecych. Oczywiście można powiedzieć, że na tym właśnie – na adaptacji męskich zajęć i dróg edukacji – polega emancypacja w literalnym znaczeniu tego słowa. Trzeba sobie jednak uświadomić, że realizacja wzorów emancypacyjnych jest nacechowana w przypadku Orzeszkowej gwałtowną niechęcią wobec matki.*<sup>54</sup>

Wydaje się, że Borkowska nieco przecenia rolę biografii pisarki w tym względzie. O ile nie sposób zanegować wpływu relacji Orzeszkowej z własną matką i różnych powieściowych odzwierciedleń związku matka - córka, o tyle warto pamiętać o wpływie poglądów i idei Johna Stuarta Milla na emancypacyjne propozycje autorki *Kilku słów o kobietach*.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Tamże, s. 262-263.

<sup>52</sup> G. Borkowska, dz. cyt., s. 172-173.

<sup>53</sup> Tamże, s. 174. Wyjątkami są m. in. Orzelski czy Kirło w *Nad Niemnem*. Postać Rudolfa z *Pamiętnika Wacławy*, ojca Rozalii, jest niejednoznaczna.

<sup>54</sup> Tamże, s. 174-175. Badaczka powołuje się na biograficzne uwarunkowania takiej postawy, które można odnaleźć m. in. we *Wspomnieniach* (1905) Orzeszkowej.

<sup>55</sup> Zob. E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach...* W tym publicystycznym artykule Orzeszkowa przywołuje nazwisko Milla, którego rozprawę z 1869 roku (*Poddaństwo kobiet*) zresztą

Lokowany w opozycji do ojcowskiego gabinetu buduar matki jest swoistą świątynią kobiecości. Wacława odtwarza w pamięci jego wystrój:

*Pod ścianą, orzuconą złoconymi kwiatami obicia, stała tam rzeźbiona toaleta z mnóstwem szuflad i szufladek, i z wielkim zwierciadłem. Po stolikach i stoliczkach stały cacka różne: kryształowe kubeczki, porcelanowe figurki, flakony z perfumami, bombonierki, koszyczki misternie wyrabiane (PW, I, 24).*

To właśnie ta toaleta z niezliczoną ilością szuflad i zwierciadłem jest centralnym i najważniejszym sprzętem matczynego buduaru. Przywodzi ona na myśl skojarzenia, jakich dokonywała Wacława, kiedy dwór babki porównywała do komody czy ogromnego biurka z dużą ilością szuflad (PW, I, 119). I tak jak w salonie babki Hortensji ściany były obite błękitną materią z naklejonymi złotymi gwiazdami, tak buduar pani Matyldy pokryty jest obiciem w złocone kwiaty. Jeśli więc salon można porównać do świata, to buduar przywodzi na myśl ogród. Pokój Wacławowy urządzony przez matkę dla powracającej z pensji córki ma przypominać raj. „To raik prawdziwy!” – mówi o nim bohaterka do piastunki (PW, I, 67). Ale nawet ta euforyczna konstatacja nie zmienia faktu, że buduar jest jedynie imitacją raj. Jego naśladowaniem, czymś sztucznym i martwym jednocześnie. Tak jak złote gwiazdy w salonie i złocone kwiaty w matczynym buduarze są artefaktami potwierdzającymi imitację, sztuczność i martwość. Naklejone gwiazdy to „trupy tych, co święcą na niebie” (PW, I, 115).

Prezentacja dworu, salonu/buduaru jako szuflady czy szuflad rodzi dramatyczne pytania. Jak żyć w tych „zamkniętych” przestrzeniach? W przestrzeniach mimetycznych, sztucznych i martwych? Co robić? Czym się zająć? Przecież w takiej przestrzeni nic nie można robić! Bo nic – właśnie z powodu ograniczenia – zrobić się nie da!

Emilka, opisując sytuację egzystencjalną młodych kobiet - konkretnie swoją i siostry Zeni - mówi:

*Po całych dniach siedzimy w domu z założonymi rękoma (...) i jak zbawienia czekamy gości, gdy nie przyjadą, **umieramy z nudów** i same nie wiemy, co robić z godzinami, które wloką się długie jak miesiące (PW, I, 86).*

---

czytała. Por. J. S. Mill, *Poddaństwo kobiet*, przeł. M. Chyżyńska, [w:] tegoż, *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, przeł. G. Czernicki, M. Chyżyńska, Kraków 1995, s. 283-384.

Zamknięta w salonie czy buduarze dziewiętnastowieczna kobieta skazana jest na nudę.<sup>56</sup> Nicnierobienie, nuda jest rodzajem śmierci: „umieramy z nudów” - mówi jedna z bohaterek. W tej przestrzeni można tylko umierać. Albo żyć jakimś sztucznym życiem. W jakiś sztuczny sposób. Jak lalka?

Wszelkie gesty, aktywności, działania, jakie tam się dokonuje są iluzyjne. Jerzy Cieślowski, opisując buduar Emilii Korczyńskiej, bohaterki *Nad Niemnem*, nazwał go kosmosem „zamkniętej, sztucznej przestrzeni, najbardziej iluzorycznej namiastki poszukiwania tożsamości”.<sup>57</sup>

Warunkiem autentyczności, warunkiem dla odzyskania - a właściwie – dla skonstruowania tożsamości jest zwalczenie nudy. Możliwe albo poprzez wyjście z salonu czy buduaru i podjęcie pracy, albo poprzez fantazmowanie.<sup>58</sup>

Pozytywne bohaterki Orzeszkowej przepracowują nudę. Justyna Orzelska opuszcza buduar ciotki Emilii, opuszcza salon, korczyński dwór i pomaga w pracy na roli Bohatyrowiczom. Kazimiera Szczuka zauważa: „...aktywność kobiet związana z pracą i miłością stanowi projekt pozytywny, ideał, do którego bohaterka dochodzi niejako w nagrodę za wyjście z buduaru”.<sup>59</sup> To pozwala jej nie tylko zwalczyć nudę, ale także skonstruować tożsamość.

W podobny sposób można skategoryzować podjęcie pracy nauczycielskiej przez Wacławę, choć wiemy, że była ona koniecznością związaną z sytuacją finansową bohaterki i jej matki. Ale jak skategoryzować fantazmowanie Wacławy? Czy jest rodzajem pozytywnego przepracowywania nudy, tak jak podjęcie pracy, czy jedynie jej substytutem? Fantazmowanie wcale nie musi być „twórcze” i wcale nie musi wspomagać budowania autentyczności. Wacława zaznacza przecież, że snucie marzeń jest tożsame z beczynnością: „Przepędziłam je [tygodnie – A. E. B.] w ciągłych marzeniach. Nic nie robiłam” (PW, I, 79).

Problem nudy i związanej z nią sztuczności oraz martwoty to problem nie tylko literackich bohaterek, ale także – a może przede wszystkim - problem autorek, problem twórczości kobiety-autorki. Niektóre analizy biografii Orzeszkowej dowodzą, że jednym z motywów podjęcia działalności literackiej była przejmująca nuda, jakiej pisarka

---

<sup>56</sup> K. Szczuka, *Nuda buduaru*, [w:] tejsze, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 103-120. Pisząc o dualizmie światów w powieściach Orzeszkowej, Bem stwierdził, że w jednym z nich, w świecie nieustannej zabawy, kobiety nudzą się lub marzą. A. G. Bem, dz. cyt., s. 99.

<sup>57</sup> J. Cieślowski, „Nad Niemnem” *Elizy Orzeszkowej. Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 71.

<sup>58</sup> K. Szczuka, *Nuda buduaru...*, s. 103.

<sup>59</sup> Tamże, s. 118.

doświadczała w pierwszych latach małżeństwa.<sup>60</sup> Na tej podstawie można przypuszczać, że pisanie było dla niej sposobem zwalczania nudy.

Zawsze jednak pozostaje pytanie o to, jak być twórczą. Bo tu już nie chodzi o jakąś elegancką buduarową nudę. Zarówno Orzeszkowa, jak i - wcześniej – Narcyza Żmichowska pisały o dramatycznym odcięciu kobiety od świata. Kiedy kobieta chce tworzyć a zarazem być twórcza, okazuje się, że doświadczenie, które posiada dotyczy niewielkiej przestrzeni salonu czy buduaru (szerzej – dworu czy domu) oraz ogrodu. O czym zatem ma pisać kobieta wyhodowana w czterech ścianach?<sup>61</sup>

Znamienna w tym kontekście jest wypowiedź Walerego Gostomskiego, wedle którego szczególny talent Orzeszkowej, pełen szerokiej myśli narodowej czy publicznego ducha, „czerpał przeważnie z bardzo zacieśnionej sfery domowego życia litewskiego,...”<sup>62</sup>

#### 4. Pokój z widokiem... na ogród

Wacława może poznawać świat okalający jej zamkniętą przestrzeń jedynie z okna.<sup>63</sup> Raz jest to zachód słońca nad jodłową aleją ogrodu, innym razem – wzgórza, mglisty jesienny krajobraz czy pogrążone w mroku nocy drzewa:

*Mimochodem spojrzałam w okno. Słońce zachodziło prześlicznie i różowymi promieniami zaścielało aleję ze starych jodeł, ciągnącą się od ganku wzdłuż ogrodu* (PW, I, 109).

*Na wzgórza te rzucalam kiedy przez okna tęskne spojrzenia...* (PW, I, 168).

*Nad wieczór siedziałam w pokoju moim sama jedna i patrzyłam przez okno na świat pogrążony w ciszy i mgle jesiennej* (PW, II, 31).

---

<sup>60</sup> Zob. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1966, s. 94.

<sup>61</sup> Por. N. Żmichowska, *Dziennik*, [w:] N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przeze życie. Wspomnienia*, oprac. M. Romankówna, Wrocław 1961, s. 62-63. Piotr Chmielowski, w przedmowie do zbiorowego wydania dzieł Żmichowskiej, pisał: „W *Białej Róży* zobrazowała głęboko a subtelnie charakter kobiety z doby reakcji: uposażoną we wszystkie talenty i przymioty, świadomą ideałów i środków ich urzeczywistnienia, ale niezdolną do czynu z powodu zaniku woli, z powodu poddania się biernego wpływowi otaczającej dusznej, wonią konwenansów przesiąklej atmosfery.” P. Chmielowski, *Narcyza Żmichowska*, [w:] N. Żmichowska, *Pisma*, t. 1, Warszawa 1885, s. XXXIX.

<sup>62</sup> W. Gostomski, *Praca u podstaw w powieściach Orzeszkowej*, Kraków 1910, s. 8.

<sup>63</sup> Na podobny ciąg: buduar - okno – Niemen zwraca uwagę J. Cieślowski, dz. cyt., s.71.

*Potem otworzyłam okno i pełną piersią zaczerpnęłam powietrza chłodnej, lecz suchej jesiennej nocy. Spojrzałam na ciemne niebo, na wielkimi cieniami rysujące się wśród zmroku drzewa ogrodowe,... (PW, III, 25).*

Bohaterka spogląda w okno nieświadomie, „mimochodem”, jakby w każdej zamkniętej przestrzeni, w jakimś „wewnątrz”, szukała tego, co poza nią, tego co „na zewnątrz”. Świat, jaki Wacława widzi z okna jest ograniczony jego wielkością. Ramy okna stają się ramką świata. Jak ramki obrazka. Tak więc świat to obrazek, a raczej kilka różnych obrazków – tyle, ile okien. Czasem są to obrazki ruchome, kiedy świat oglądany jest z okien karety czy pociągowego wagonu:

*Kareta szybko się toczyła, za oknami przesuwała się bardzo malownicza okolica, urozmaicona mnóstwem jakby w ramę ujętych obrazów. (...)*

*Jakaż cudowna okolica! – zawołałam w końcu, uniesiona zachwytem – jak te piękne obrazki szybko zmieniają się i nihy w panoramie następują jeden za drugim! (PW, I, 95-96)*

Świat (tutaj: malownicza okolica) nie jest już obrazkiem, ale przypomina film. Nie poznajemy więc świata jako takiego, ale tylko jego obrazki i filmy. Świat dany jest w obrazkach, w filmach, czyli we fragmentach. Na dodatek, jak w galerii czy w kinie, obrazków i filmu nie można dotknąć. Można na nie tylko patrzeć.

Każde okno jest figurą ustanawiającą opozycję: wewnątrz – na zewnątrz. Z jednej strony – można by powiedzieć – po jednej stronie okna jest jakieś „wewnątrz”: zamknięta i ograniczona przestrzeń salonu, buduaru czy dworu/domu jako pewnej całości. Po drugiej stronie okna jest to, co „na zewnątrz”. Okno niejako otwiera się na tę przestrzeń, na to, co jest poza salonem, buduarem czy dworem - ogród, pejzaż, krajobraz. Roland Barthes pisze:

*Schowany we framudze okna, w połowie drogi między zewnątrz a wewnątrz, usadowiony na wewnętrznej granicy przeciwieństwa, siedzący okrakiem na murze Antytezy, narrator posługuje się tą figurą: inicjuje bądź podtrzymuje transgresję.<sup>64</sup>*

Zaznaczyliśmy wcześniej, że okno ustanawia nie tyle antytezę, co opozycję. Wacława zaś – w geście patrzenia – inicjuje transgresję. Jednak najbliższym, a zarazem najbardziej

---

<sup>64</sup> R. Barthes, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 62.

dostępnym światem, jaki widać z okien salonu czy buduaru jest ogród. Ogród zatem – jako jedyna możliwie bliska i dostępna przestrzeń sytuująca się „na zewnątrz” staje się miejscem podejmowania aktywności fantazmatycznej:

*Był to ogród starożytny i obszerny: dzielił się na dwie części, z których jedną przerywały cieniste sklepione aleje; druga, w angielskim rodzaju, pełna była gajów, trawników, altanek, ścieżek krętych i sztucznych grot z mchu i kamieni. (...) ...nierównie więcej zajęta byłam własnymi marzeniami, które roily się w mej głowie z mnogością młodych pszczołek, unoszących się nad kwiecistą łąką (PW, I, 80).*

Analizowaną tutaj opozycję ilustruje także różnica w zachowaniu młodych panien:

*Powstałyśmy i po chwili byłyśmy już w ogrodzie. Zaledwie przestąpiłyśmy próg salonu i znalazłyśmy się na świeżym powietrzu, w towarzyszkach moich nagle zaszła zmiana. Podniosły spuszczone powieki, rozjaśniły twarze i pierwszy raz swobodnie na mnie spojrzały (PW, I, 85).*

W salonie zaznacza się obecność babki Hortensji oraz matek, które – jak wiemy – uosabiają zwyczaj. Dziewczeta siedzą więc „wyprostowane jak szpileczki”, a oczy „trzymają utkwione w falbanach swoich sukien” (PW, I, 85). W ogrodzie patrzą swobodnie i podnoszą powieki. Salon jako figura świata społecznego konotuje zatem konwenans, ograniczenie, sztuczność, chłód, fałsz, śmierć, separację od natury (ciężkie zasłony przesłaniające światło). Ogród – świat natury, symbolizuje wyzwolenie od konwencji i konotuje opozycyjne wartości: swobodę, autentyczność, ciepło, szczerość, życie.

Wolność i autentyczność, jaką zdaje się utożsamiać ogród jest iluzyjna. Każdy ogród jest przestrzenią ograniczoną w swej immanencji. To miejsce wytyczone, zamknięte, o-grodzone. Ogród, jawiący się jako przestrzeń wolności, ma swoje granice. Identyfikowany z naturą, będący jej częścią – zaledwie imituje czy naśladuje naturę. Nie jest odkryciem – jak zauważa Ryszard Przybylski – stwierdzenie, że „ogród to sztuczny ład”, ład zadający naturze kłam.<sup>65</sup>

Zatem wolność i autentyczność, jaką wydaje się uosabiać ogród, jest jedynie iluzją wolności, ową uludą – zdawałoby się – nieogarniętej przestrzeni. Kiedy Wacława wraz

---

<sup>65</sup> R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 17.

z towarzyszkami wychodzi do ogrodu, szczęśliwa z uzyskanej swobody, nie uświadamia sobie jego ograniczoności (PW, I, 76). Dopiero nieco później to zauważa. W chwili, kiedy dostrzega sztachety, to co wyznacza granice ogrodu.

*Raz poprzez sztachety ogrodu, daleko na polu, zobaczyłam krzak dzikiej róży; kwiaty pąsowe rumieniły się życiem świeżym a gorącym, ptaki polne przelatwały i siadały na nich całując je miłośnie dzióbkami, w gałęziach krzaków szeleścił orzeźwiający wietrzyk. Długo przypatrywałam się dzikiej róży i pozazdrościłam jej samotności, słońca i rozłogów pól, na których kwitła.*

*Tego samego dnia oglądałam obszerną cieplarnię moich babek i w myśli porównałam siebie do pelargonii, która tam rozkwitała, piękna, ale nikła, o barwie bladej, stłumionej zbytciem węglanego kwasu, jakim poilo ją sztuczne ciepło, rozniecane ręką troskliwych ogrodników w kunsztownie ku temu zbudowanych piecach (PW, I, 16170).*

Krzak dzikiej róży rosnący na polu uosabia życie, które daje wolność i naturalna przestrzeń. Pelargonia rozkwitająca w cieplarni symbolizuje życie niepełne, sztuczne, pozorne ograniczone czy tłumione sztuczną przestrzenią. Bładość i nikłość to oznaki choroby, zamierania. Antoni G. Bem pisał o dojrzewaniu „w niesprzyjającej rozwojowi cieplarni konwenansu”.<sup>66</sup>

W przytoczonym na początku fragmencie czytamy zaś: „jedyne świat dostępne zakreślono przede mną **sztachetami otaczającymi ogród**;...” (PW, I, 306). Ogród zatem to tylko pozornie „lepszy” członek opozycji. Ta pozorna „lepszość” polega na tym, że ogród jest w istocie przedłużeniem salonu.<sup>67</sup> Sztachety zaś pełnią podobną funkcję jak ramy okna: tu widać krzak dzikiej róży, tam – wzgórze.

## 5. Ubieranie–oprawianie

Różne przestrzenie metaforyzowane przez szufladę komunikują zamknięcie, ograniczenie, sztuczność, martwość, mimetyzm. Ale powtarzająca się figura szuflady odsyła

---

<sup>66</sup> A. G. Bem, dz. cyt., s. 101.

<sup>67</sup> Według Eugenii Łoch ogród - w przestrzeni świata przedstawionego - pełni funkcję dopełniającą. Dopełnia czy uzupełnia obraz dworu. E. Łoch, *Człowiek i przestrzeń w twórczości nowelistycznej Elizy Orzeszkowej*, [w:] tejże, *Między autorem – narratorem – bohaterem a czytelnikiem. Studia o nowelistyce polskiej XIX i XX wieku*, Lublin 1991, s. 71.

nie tylko do miejsc, ale także do tego, co w tych miejscach można przechowywać: do ubrań. Takiego szczególnego spostrzeżenia dokonuje Wacława w czasie pobytu w Rodowie, w pewien deszczowy dzień:

*Na dworze było ciągle dżdżysto i pochmurno, salon wyglądał jak szuflada zamknięta na dwa spusty, a my jak spoczywające na jej dnie suknie i czepki* (PW, I, 126).

Zanim przyjrzymy się bliżej funkcji ubrania/ubierania w powieści Orzeszkowej, zwróćmy uwagę na zaproponowaną przez Kłosińską analizę *Fin-de-siècle'istki* (1897) Gabrieli Zapolskiej. Ubieranie jest tam rozumiane jako swoście pojmowana autokreacja. O Helenie, głównej bohaterce tej powieści należącej do klasy mieszczańskiej, badaczka mówi: „Kreuje przedstawienie samej siebie, angażując bez reszty własną osobę. Tworzy dzieła sztuki.”<sup>68</sup> Ubranie, dzięki jednoczesnemu zasłanianiu i odsłanianiu sygnalizującemu tutaj grę pożądania, umożliwia maskaradę. Maskaradę tłumaczy się jako naśladowanie pewnego gotowego wzorca albo jako obserwowanie przedstawiania siebie jak obrazu do oglądania.<sup>69</sup> Ale bohaterka nigdy nie jest autorką przedstawienia.<sup>70</sup> Autokreacja jest tylko pozorna – Helena zawsze czerpie z gotowych wzorów. Jej wysiłki ubierania rozumianego jako tworzenie tożsamości, wiodą donikąd. Zawsze tworzy tylko pozór, zakrywa pustkę. Zawsze jest taka, jak suknia, którą w danej chwili nosi. Helena ma więc tyle „ja”, ile sukien.

W porządku fabuły powieści tożsamość Heleny jest niemożliwa do uchwycenia z tego względu, że „ja” nie rozpoznaje ciągłości „pod sukniami”. Natomiast w porządku poszczególnych sekwencji bohaterka zachowuje się zgodnie z suknią, ale zarówno ona sama, jak i otoczenie rozpoznaje suknię jako maskę „ja” – suknia bowiem nie wyraża jej „ja”. (Zakłada się oczywiście, że istnieje jakieś esencjalnie rozumiane „ja”, jakaś pierwotna tożsamość, która uległa zaburzeniu.)

Cytowany fragment *Pamiętnika Wacławy* otwiera możliwość podobnych rozważań związanych z relacją: kobieta – suknia. Ale tutaj nie chodzi o ukrywanie - za suknią – pustki. Nie jest to psychologiczny problem indywidualnej tożsamości.

Opuszczając pensję, Wacława po raz pierwszy zakłada suknię wykończoną koronkami:

---

<sup>68</sup> K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 246.

<sup>69</sup> Tamże, s. 257.

<sup>70</sup> Tamże, s. 263.



*Nie miałam już na sobie szkolnego munduru z zielonej wełnianej materii, ale ubrana byłam w brązowy jedwabny szlafroczek, delikatna koronka otaczała mi szyję i ręce* (PW, I, 7).

Koronki, które ze swej istoty zasłaniają tylko po to, aby odsłaniać, ujmują tutaj pozorną grę zakrywania-odkrywania; pozornie podwójną funkcję ubierania. Ale gry zasłaniania-odsłaniania nie sposób potraktować w tym miejscu jako gry pożądania. Funkcje, jakie pełnią koronki bohaterek tej powieści nie otwierają możliwości lektury psychoanalitycznej. Koronkowe elementy ubrań w *Pamiętniku Wacławy* wpisują się w ubranie/ubierane rozumiane jako znak tożsamości. Tożsamości - dodajmy - społecznej, związanej z przynależnością do określonej warstwy (tutaj - do sfery ziemiańskiej). W taki sposób funkcjonalizowane są koronkowe dodatki obserwowane w ubiorze babki Hortensji i babki Ludgardy. Ich czepce wykonane zostały

*z prawdziwych białych koronek. Takież same białe koronki, w kształcie szerokich kołnierzy, otaczały ich szyje i spadały na ręce białe, delikatne, o długich, cienkich palcach* (PW, I, 101).

To właśnie koronkowe czepce babek i „szeleszczące ogony ich sukien” zapamiętała Wacława z dzieciństwa (PW, I, 63). Co znamienne, bohaterka zapamiętała tylko detale ubrań babek, nie przypomina sobie ich twarzy, wyrazu oczu. Zapamiętywanie jest tutaj rodzajem metonimizacji. Suknie i czepce stają się po prostu metonimiami kobiet.

Na tę socjologiczną perspektywę funkcji ubrania/ubierania w wybranych powieściach Orzeszkowej (m. in. w *Pamiętniku Wacławy, Nad Niemnem, Dwóch biegunach*) zwróciła uwagę Ewa Ihnatowicz w książce *Literacki świat rzeczy*. Ubranie jest znakiem, czy właściwie - systemem znaków. Określa przede wszystkim status społeczny bohatera, jego charakter a także idee, poglądy czy dzieje – tak jak w przypadku Seweryny z *Dwóch biegunów*.<sup>71</sup>

*W powieściach tendencyjnych Orzeszkowej - pisze Ihnatowicz - często ubiór bohaterów od razu nastawiał do nich czytelnika pozytywnie lub negatywnie. Ubiór był tam*

---

<sup>71</sup> E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995, s. 45-49. Kosowska rozpatruje kobietą garderobę jako przedłużenie osoby, która ją nosi, jako swoistą protezę ciała: „Ubiór kobiety to niemalże część jej osoby – ucałowanie kraju niewieściej sukni było oznaką najwyższej czci. Natomiast naruszenie szat wbrew woli zainteresowanej osoby stanowiło synonim gwałtu.” E. Kosowska, dz. cyt., s. 202.

*traktowany jako twarz, z której wyrazu można wyczytać naturę człowieka oraz jego doświadczenia, nawyki i utajone pragnienia.*<sup>72</sup>

Łatwo natomiast rozpoznać miejsca, w których ubiór-znak staje się ubiorem-maską. Czasami mogło się zdarzyć tak, że ubiór był wyrazem pewnych skłonności, jakim ulegali bohaterowie. Pan Graba z kolei, pod elegancką garderobą kryje twarz i charakter oszusta. Skromna suknia, w której Rozalia prezentuje się na balu określa nie jej skromność czy prostotę, ale przewrotność.<sup>73</sup> Wydaje się jednak, że poprzez ten gest Rozalia dokonuje aktu autokreacji. Tutaj ubiór konstruuje jej tożsamość. Rozalia nie korzysta z gotowych wzorów, ale świadomie wybiera. Autokreacja poprzez ubiór – z psychologicznej perspektywy – jest więc możliwa.

Powtórzmy zatem – bohaterka Zapolskiej transformuje doświadczanie siebie jako „ja” wraz z bezustanną transformacją ubiorów, które świadomie wybiera z gotowych modeli umieszczonych w czasopismach. I stąd otwiera interpretację na kwestie tożsamości i maskarady. To histrioniczka i ubranie „gra” w jej histrionicznej osobowości. Dla Heleny suknia to znak dla innego: po pierwsze - zmiany sukien, po drugie – gotowych wzorców. Tutaj istotny problem kryje się w pytaniu: jak uchwycić tożsamość, „ja”, gdy zmienia się ją wraz z ubiorem.

Dla bohaterek Orzeszkowej z kolei ubranie to znak dla innego, który komunikuje: „jestem tym, na co wskazuje moja suknia”. To swego rodzaju podpis w społecznej stratyfikacji.

U Zapolskiej socjologiczna analiza sposobu artykulacji ubrania/ubierania otwiera możliwość psychologicznej lektury z jednej strony oraz psychoanalitycznej – z drugiej. Orzeszkowa poprzestaje na przedstawieniu ubrania, które poddając się interpretacji z perspektywy socjologicznej, zasadniczo nie pozwala na ujęcie psychologiczne ani - tym bardziej – psychoanalityczne.

Spoczywające na dnie szuflady suknie wskazują także na nieco inne funkcje ubrania/ubierania. Ubranie jest oprawą taką samą jak oprawa brylantu. W liście do Wacławy matka pisze: „Musisz mi zabłysnąć w świecie jak brylancik pierwszej wody. **Oprawę urządziłam tak, aby diament mój mógł wydać się w niej jak najlepiej**” (PW, I, 14).

---

<sup>72</sup> Tamże, s. 54. Pisarka rzadko traktuje strój jako maskę (w *Australczyku*, 1896) - wtedy jednak nadaje mu funkcję oceniającą: suknia-maską ma zasłaniać wszelkiego rodzaju brzydotę czy naganne skłonności.

<sup>73</sup> Tamże.

Bohaterka jest diamentem (dla matki), a suknia ma być oprawą tego diamentu. Suknia więc nie zakrywa pustki – tak jak w przypadku bohaterki *Fin-de-siècle'istki*. Wprost przeciwnie – wydobywa właściwości „diamentu”. Diament stanowi najwyższą wartość w świecie szlachetnych kamieni. Czy jest to „diament” wystawiony na sprzedaż? Wacława ma przecież wyjść za mąż a małżeństwo w XIX wieku, w sferze ziemiańskiej było najczęściej rodzajem handlowej transakcji. Czy bohaterka jest zatem towarem posiadającym określoną wartość wymienną? Kobiety są jednak obiektami wymiany mężczyźni – czy szerzej – społeczeństw patriarchalnych. „Kobiety, znaki, towary – dowodzi Irigaray – ze względu na swą produkcję zawsze odsyłają do mężczyzny...”<sup>74</sup> Tutaj to kobieta (matka), nie mężczyzna (ojciec) obwieszcza córce – „Masz wartość”. Wartość, którą suknia ma podkreślić. Ale Matylda, ubierając córkę, występuje wobec niej w roli strażniczki patriarchy, w roli podobnej do tej, którą pełni babka Hortensja. Przypomnijmy także, że ojciec Wacławy jako pracujący zawodowo „wyrobnik” przynależy do innej klasy społecznej.

Bohaterka Orzeszkowej ma wartość (porównanie do diamentu), jest kimś, ma tożsamość. Ubranie ją podkreśla, wydobywa. Ale ta tożsamość nie tyle jest związana z „ja”, ile z „my” – z tożsamością społeczną. Z tym wszystkim, co jest odbiciem socjalizacji kobiety. Wartość Wacławy wpisuje się zatem w podporządkowaną systemowi patriarchalnemu ekonomię wymiany.

Ojciec bohaterki, nie uczestnicząc w podkreślaniu wartości wymiennej córki, w skierowanym do niej liście demaskuje rzeczywiste *signifiant* gestu ubierania: „Wchodzisz w świat. Znam towarzystwo, jakie cię otoczy: jest ono błyszczące, świetne z pozoru, a tym samym blaskiem zechce odziać ciebie, **niby okuć w ciasny pancerz blaszki pozłacanej**” (PW, I, 15).

Owa początkowo pozytywna konotacja wyrazu „oprawa” niesie w sobie pewien naddatek *signifiant*: oprawa staje się okuciem, pancerzem, formą zniewolenia, zaś wydźwięk tego słowa – po prostu negatywny. Ubranie jako rodzaj opresji zaznacza się w scenie, w której frędzle sukni Wacławy spletały się z portierą:

*U wejścia do drugiego pokoju musiałam stanąć na progu jak wryta: bulion od portiery zaplatał się w szerokiej białej frędzli, którą oszyta była moja błękitna suknia. Pochyliłam się*

---

<sup>74</sup> L. Irigaray, *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 16. Por. L. Irigaray, *Ta płeć, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, „FA-art” 1996, nr 4, s. 46-47.

*i drżącymi rękami zaczęłam rozplątywać frędzle. Ale niełatwa była z nią sprawa. Jedwab okręcił się i zamiast rozwikłać go, jeszcze gorzej plątałam* (PW, I, 60).

Nieostrożne poruszanie się w sukni z frędzlami kończy się niewolą. Każda samodzielnie podejmowana próba wyzwolenia nie przynosi rezultatu. Przeciwnie - suknia jeszcze bardziej się plącze. Dopiero pomoc kuzynka Franusia pozwala Wacławie uwolnić się: „- Rozplącz co prędzej moje frędzle, kuzynku, bo znieść nie mogę **niewoli**” (PW, I, 62).

Matczyne urządzenie oprawy staje się uprawianiem. Ubieranie jest więc rodzajem uprawiania. Uprawiania rozumianego jednocześnie jako zamykanie w sztywne, rozstrzygane konwenansem i modą ramy ubioru oraz – szerzej - jako „przykrawanie” kobiet, by pasowały. Pasowały do kobiecości jako arbitralnie (s)konstruowanego ideału funkcjonującego w kulturze patriarchalnej. Tak właśnie Angela Carter - w jednej z interpretacyjnych wersji - odczytuje historię Kopciuszka:

*Mimo że opowieść zamiast na Popielusze równie dobrze mogłaby się koncentrować na okaleczonych siostrach – w istocie, łatwo byłoby ją potraktować jako historię przykrawania kobiet, żeby pasowały, dokonywania czegoś w rodzaju rytualnego cięcia, przypominającego obrzezanie...*<sup>75</sup>

Jeśli więc szuflada jako metafora dworu czy salonu komunikuje zamknięcie, to suknia jako metonimia kobiety - podobnie jak szuflada – komunikuje zniewolenie czy uwięzienie.

O ile Wacława zasadniczo podporządkowuje się nakazom ubierania-oprawiania, o tyle Seweryna kontestuje wszelkie maskarady. Staroświecki ubiór i koafiura bogatej dziedziczki Krasowiec negują jedno z podstawowych praw zwyczaju: modę. Znoszą jeden z nakazów - nakaz bycia modnym:

*...była zupełnie **nie ubraną**, (...). Zimy owej panowała **moda** bardzo krótkich staników u sukien, jasnych ich barw i **ciasnego spętania** około nóg i bioder. Koafiury znowu składały się powszechnie z misternych koków z tyłu głowy, a lasu i nawet, jeżeli podobna, puszczy*

---

<sup>75</sup> A. Carter, *Czarna Wenus*, przeł. A. Ambros, Warszawa 2000, s. 349. Por. K. Szczuka, *Kopciuszek i maskarada kobiecości*, [w:] *też*, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 176-194. Zaproponowana przez Kazimierę Szczukę koncepcja maskarady kobiecości różni się od tej, jaką przedstawia Kłosińska. Zob. też E. Graczyk, „Aby zyskać na czasie”. „Iwona, księżniczka Burgunda”, [w:] *też*, *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*, Gdańsk 2004, s. 129-157.

*loczków u wierzchu jej i z przodu. U niej ani śladu tego wszystkiego. Ciemnokasztanowate włosy, jak u pensjonarki gładko uczesane, jednym, grubym warkoczem obciążały jej zgrabną głowę i na plecy nieco opadając, zlewały się w ciemną całość ze stanikiem czarnym, gładkim, tak długim, jak mu sam Pan Bóg być przykazał, bo aż do kłębów sięgającym, wtedy gdy u innych długość jego kończyła się wcale niewiele poniżej ramion. Zresztą biały rąbek kołnierzyka spięty jakąś dużą broszą, białe rąbki mankietów u rąk spokojnie na kolanach splecionych (DB, 18-19).*

Nie być ubraną wedle aktualnie panującej mody, to - zgodnie ze społecznym dyskursem – być „nie ubraną”. Niedostosowany do panującej mody strój i fryzura stygmatyzują Sewerynę jako Inną. Raz jeszcze.

Bohaterka nie podporządkowuje się maskaradzie jak Helena, nie kreuje przedstawień samej siebie. Nie poddaje się nakazom ubierania-oprawiania. Kontestuje przecież modę, której elementem były „ciasno spętane” wokół nóg i bioder staniki. Ale przecież zawsze ubieramy się zgodnie z jakąś modą. Tak samo jest w przypadku Seweryny - ona jest ubrana wedle mody, tyle że minionej. Jakby do jej świata moda nie docierała. Ona jest niczym ze świata marzeń Sartora Resartusa, w którym ubranie jest znakiem. Ubiór Seweryny konstruuje zatem jej tożsamość.

Można powiedzieć, że bohaterka *Dwóch biegunów* dokonuje pozytywnej autokreacji. Sposób ubierania buduje jej tożsamość nie tylko społeczną - w perspektywie socjologicznej – ale także indywidualną, w perspektywie psychologicznej.

### **III. Szkatułki Freuda**

Zaznaczyliśmy, że dom babki Hortensji przypomina Wacławie biurko z ogromną ilością szuflad albo wręcz szufladę. Salon i buduar są szufladami. W buduarze matki bohaterki jest „toaleta z mnóstwem szuflad i szufladek” (PW, I, 24). I lustro. Jakby stało tutaj po to, aby multiplikować w nieskończoność szuflady. Spoglądam w lustro i widzę... szufladę. Szuflada to ja. Kobieta. Moje ciało.

Zgodnie z Freudowską symboliką marzeń sennych, takie przedmioty, jak: puszki, pudełka, szkatułki, szafy i piece, jaskinie a także naczynia odpowiadają kobiecemu ciału.

Podobnie jak wszelkie pomieszczenia, a szczególnie pokoje.<sup>76</sup> Do tego ciągu można dołączyć wyakcentowaną w *Pamiętniku Wacławy* szufladę, a także - obok pokoi (salon, buduar) – dom.

W *Motywie wyboru szkatułki* Sigmund Freud analizuje m. in. scenę z Szekspirowskiego dramatu pt. *Kupiec wenecki*.<sup>77</sup> Scena ta obrazuje wybór, jaki ma dokonać ubiegający się o rękę Porcji mężczyzna. Wskazanie odpowiedniej szkatułki – złotej, srebrnej bądź ołowianej - pozwoli mu zostać małżonkiem dziewczyny. Właściwa szkatułka - ołowiana, która jest odwołaniem do astralnego mitu - zawiera podobiznę dziewczyny. Wybieranie szkatułki jest niczym innym jak wybieraniem między trzema kobietami. (Ten motyw Freud zauważa także w innym utworze angielskiego dramatopisarza - w *Królu Lear*.) Najdoskonalszą i najlepszą okazuje się zawsze ta trzecia - ta, która podobnie jak Kopciuszek jest pasywna i podporządkowana, która „kocha i milczy”.<sup>78</sup> Niemota – zgodnie z psychoanalitycznym rozumieniem marzeń sennych – symbolizuje śmierć. Ta trzecia jest więc nikim innym jak śmiercią. To bogini śmierci, Atropos, trzecia z Parek czy Mojir. Śmierć zawsze zresztą jest przedstawiana jako kobieta. Niezglębiona tajemnica śmierci została bowiem relegowana na kobietę – zapewne dlatego Freud mówi o „zagadce kobiecości”.<sup>79</sup> Nie na darmo powtarza się, że kobieta i śmierć są nie do pomyślenia, a właściwie - nie do usymbolizowania.

Jakiego wyboru dokonuje zatem mężczyzna, wybierając zawsze trzecią szkatułkę-kobietę? Autor *Kobiecości* zauważa, że

...fantazja człowieka zbuntowała się przeciw wiedzy ucieleśnionej w micie Mojir i stworzyła wyprowadzony z tamtego mit, w którym boginię śmierci, zastępuje bogini miłości oraz takie ludzkie postaci, które jej dorównują. Trzecia z sióstr nie jest już śmiercią, jest najpiękniejszą z kobiet, najlepszą, najbardziej godną pożądania i miłości.<sup>80</sup>

Podobnemu odwróceniu uległ zresztą motyw wyboru. Wybór jest w istocie przymusem, rodzajem przeznaczenia.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 303.

<sup>77</sup> S. Freud, *Motyw wyboru szkatułki*, przeł. E. i W. Sobaszkowie, [w:] tegoż, *Mity greckie i Shakespeare*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 119-124. Analizę metafory Freudowskiej szkatułki w powieściach George Eliot (*Middlemarch*, *Daniel Deronda*) przedstawiła Ellen Moers. Zob. E. Moers, *Literary Women. The Great Writers*, New York 1985, s. 253-254.

<sup>78</sup> Tamże, s. 121.

<sup>79</sup> Zob. S. Freud, *Kobiecość...*, s. 130-131.

<sup>80</sup> S. Freud, *Motyw wyboru szkatułki...*, s. 123.

<sup>81</sup> Tamże, s. 124.

Freudowską analizę wyboru szkatułki Sarah Kofman interpretuje jako opowieść o niemożności pogodzenia się mężczyzny z prawem przemijania, śmierci, ograniczoności. Chcąc uniknąć podporządkowania się przeznaczeniu, ztraca się on „w pogoni za kobietą jako (podporządkowanym, dodajmy) obiektem seksualnym”.<sup>82</sup> Stary mężczyzna nie może już znaleźć kobiety, która obdarzy go miłością taką jak matka - spotka jedynie boginię śmierci.<sup>83</sup>

Szuflada jest więc nie tylko metaforą dworu czy salonu/buduaru. Nie tylko przywodzi na myśl asocjacje z grobowcem, kryptą. Staje się także metonimią kobiecego ciała. Ciała uwięzionego, represjonowanego, zamierającego. Kłosińska pisze o szufladzie jako o metaforze stłumienia, metaforze „ojcowskiej nieświadomości w której to, co kobiece, jest zamknięte”.<sup>84</sup>

Metonimią kobiecego ciała w *Pamiętniku Wacławy* jest również szkatulka należąca do babki Hortensji. O obecności tego przedmiotu dowiadujemy się pod koniec powieści, w chwilach poprzedzających śmierć właścicielki Rodowa (PW, III, 421). W tej hebanowej, inkrustowanej srebrem szkatułce babka przechowuje testament, swoją ostatnią wolę.

Nie tylko szuflada czy szkatulka oznacza kobietę w myśl Freudowskiej propozycji, ale także pomieszczenia domu, czy sam dom – metaforyzowany tutaj przez szufladę. Dlatego salon czy cały rodowski dwór będą figurą ciała babki Hortensji. Jeśli pójść dalej, długi i ciemny salon (salon, który się rozszerza, PW, I, 240) – jako najważniejsze pomieszczenie (szuflada) dworu, można skojarzyć z kobiecą waginą. Waginą babki Hortensji, która jest przecież starą kobietą.

David D. Gilmore w antropologicznym studium zatytułowanym *Mizoginia czyli męska choroba* pisze o specyficznym lęku przed waginą charakteryzującym niektóre plemiona Melanezji. To wszystko, co wiąże się z waginą postrzegane jest jako śmiercionośne.<sup>85</sup> Sama wagina zaś staje się niejednokrotnie synonimem śmierci i procesów, które poprzedzają śmierć – gnicie i rozkład. „W sensie symbolicznym – pisze autor – bywa porównywana [wagina – A. E. B.] do grobu.”<sup>86</sup>

Jeszcze raz - na inny sposób – można wskazać, że salon-szuflada to grobowiec, figura kobiecego ciała. Ciała nie tylko uwięzionego, represjonowanego czy zamierającego, ale ciała, które potrafi unicestwiać. O tej podwójnej funkcji kobiecego ciała piszą Sandra M. Gilbert i Susan Gubar w jednym z rozdziałów *The Madwoman in the Attic*, w którym analizują

---

<sup>82</sup> K. Szczuka, *Przędki, tkaczki i pająki...*, s. 38.

<sup>83</sup> S. Freud, *Motywy wyboru szkatułki...*, s. 124.

<sup>84</sup> K. Kłosińska, „Janka” *Gabrieli Zapolskiej...*, s. 136.

<sup>85</sup> D. D. Gilmore, *Mizoginia czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003, s. 38.

<sup>86</sup> Tamże, s. 42.

metafory jaskini.<sup>87</sup> Punktem wyjścia dla badaczek jest Freudowskie rozpoznanie jaskini jako miejsca żeńskiego, rodzaju ogrodzonego terenu przypominającego kształtem macicę. Idąc tym tropem, przytaczają myśli Edgara Allana Poe nawiązujące do Platońskiej idei człowieka uwięzionego w jaskini. Kobieta – według poety – jest więźniarką własnej natury z tego względu, że jej anatomia przypominająca kształtem jaskinię jest jej przeznaczeniem.<sup>88</sup>

Metaforyzowana przez jaskinię macica jest także miejscem żeńskiej mocy – szczególnie mocy anihilacji. Kobieta na wzór jaskini, jakiejś przepaści czy dna może unicestwiać.<sup>89</sup>

Jednak zasadniczym problemem akcentowanym przez Gilbert i Gubar jest kwestia autoryzacji metafor jaskini. Ważne jest, aby obok męskich propozycji interpretacyjnych wykreować kobiece rozumienie znaczenia jaskini – w końcu to przecież kobieta jest do niej porównywana. Co więcej – tylko kobieta może podać jej istotne (prawdziwe?) znaczenia. Zatem jaskinia nie musi być tylko i wyłącznie parabolą macicy, ale może odnosić się do kobiecego umysłu, który – podobnie jak macica – może być miejscem żeńskiej mocy, czy więcej – miejscem przechowującym tradycję mogącą wytwarzać tę siłę.<sup>90</sup>

Nie można w tym miejscu zapomnieć o propozycji Julii Kristevej, która, określając to, co semiotyczne (drugi – obok symbolicznego – poziom funkcjonowania tekstu), posługuje się pojęciem *chory*. Oznacza ona „macierzyński zbiornik, w którego rejestrze kształtuje się przed-werbalny, przed-syntaktyczny, przed-znaczeniowy porządek semiotyki”.<sup>91</sup> *Chorę* najlepiej definiować poprzez odesłanie do analogii – „tworzy analogię, jedyną analogię: z rytmem ruchów, głosu. Z tym, co cielesne, popędowe”.<sup>92</sup>

Powtarzająca się raz po raz metafora szuflady (PW, I, 99, 100, 113, 115, 119, 126, 135, 227, 240; PW II, 229; PW III, 35, 412, 413) tworzy pewien rytm, wskazując tym samym obecność zapisu semiotycznego. Co więcej – można ją zaliczyć do metafor przestrzeni. To

---

<sup>87</sup> S. M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, NewHaven-London 1984, s. 93-104.

<sup>88</sup> Tamże, s. 93-94.

<sup>89</sup> S. Gilbert, S. Gubar..., s. 95.

<sup>90</sup> Tamże, s. 96-98.

<sup>91</sup> K. Kłosińska, *Écriture féminine. Rok 1974*, [w:] *Język artystyczny. Tom 12. Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003, s. 233. Por. J. Bator, *Symboliczna rewolucja Julii Kristevej*, [w:] tejże, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek drugiej fali*, Gdańsk 2001, s. 236. Pojęciem *chory* posłużył się po raz pierwszy Platon. Zob. Platon, *Timajos*, przeł. P. Siwek, [w:] tegoż, *Timajos, Kritias albo Atlantyka*, Warszawa 1986, s. 19-128. Por. J. Derrida, *Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa 1999.

<sup>92</sup> Tamże, s. 234.



właśnie wskazywanie w przedstawieniach takich przerośnięć pozwala odkrywać - zdaniem Naomi Schor - kobiece libido.<sup>93</sup>

#### IV. Marzenia jako tęsknota za wolnością

Otwierając kolejne szuflady, nie możemy zapomnieć o ich podwójnej funkcji. Z jednej strony, szuflada jako metafora salonu/buduaru, domu, metonimia uwięzionego kobiecego ciała jest figurą zamykania czy chowania. Ale z drugiej strony jest czymś, co zawsze można otworzyć, do czego można się dostać czy - z czego można się wydostać.

W przeddzień balu wydawanego przez babkę Hortensję salon-szuflada nie tyle otwiera się, ale „rozszerza”:

*W przeciągu upłynionej nocy posępne szuflady zmieniły postać, nie żeby się stały wesole i jasne, bo przeszkadzała temu sama już domu architektura, ale **rozszerzyły się jakoś** i napelniły nie błyszczącym i olśniewającym, ale poważnym i wytwornego smaku bogactwem* (PW, I, 240).

Warto zwrócić uwagę na to, że użycie czasownika „rozszerzyć” personifikuje szufladę. Ta personifikacja potwierdzałaby tezę o szufladzie – metonimii kobiecego ciała. Jednakże „rozszerzanie” nie jest jednoznaczne z otwieraniem. Wacława bowiem marzy nie tylko o tym, aby szuflady babki Hortensji rozszerzyły się – ponad wszystko pragnie się z nich wydostać:

*Jak pragnęłam wybiec poza te ściany, odetchnąć świeżym powietrzem, posłyszeć szum tych starych jodeł, co czerniały za oknami, spojrzeć w niebo wieczorne i zobaczyć gwiazdy, prawdziwe gwiazdy Boże, ruchome, migocące, nie te martwe, zimne, sztywne, które ręka ludzka poprzyklejała do ścian niby na urągowisko świetnym diamentom nocy!* (PW, I, 113)

Bohaterka chciałaby wyjść z rodowskiego dworu, aby móc swobodnie oddychać, usłyszeć szum drzew czy popatrzeć w niebo, na prawdziwe – a nie na sztuczne jak w salonie

---

<sup>93</sup> N. Schor, *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York 1985, s. X-XI.

– gwiazdy. Wacława jednak nie może opuścić domu-szuflady. Jeszcze nie może tego zrobić. W jaki więc sposób bohaterka wydostaje się z babcinej szuflady? Odpowiedź jest prosta – snując marzenia. Co prawda wszystkie fantazmatyczne aktywności naznacza tymczasowość, ulotność, pozorność, iluzyjność. Fantazmowanie nie może być tutaj inne ze względu na to, że podejmowane jest w zamkniętej przestrzeni domu i ogrodu (domu z ogrodem). Ale marzenia Wacławy spełniają szczególne funkcje: są rodzajem substytucji, kompensacji i ucieczki. Wreszcie – terapeutyzują.

## 1. Na skrzydłach marzenia, na falach marzenia

Zapytajmy zatem, co znaczy marzyć?

Marzyć to zwiększać świat, w którym żyjemy i poszerzać jego granice w nieskończoność. Marzenie jest więc przede wszystkim tęsknotą za przestrzenią rozumianą jako wolność. Odpowiedzią na pewne braki.

Jeśli więc pojęcie marzenia konotuje wolność, brak ograniczeń – marzyć to przecież „puszczać wodze fantazji” – to najczęstsze asocjacje odwołują się do metaforyki lotu, unoszenia się ponad czymś. O marzeniach sennych, obrazujących motyw unoszenia się w powietrzu lub spadania z wysokości pisze również Freud.<sup>94</sup> Właśnie taki fantazmat – zapamiętany z dzieciństwa sen o lataniu – stał się impulsem dla dokonania swoistej psychoanalizy osobowości Leonarda da Vinci. Zgodnie z koncepcją tego wiedeńskiego lekarza wyobrażenie latania, chęć bycia ptakiem maskuje inne pragnienia związane ze sferą erotyczną. Jak pisze: „...chęć latania nie oznacza w marzeniu sennym nic innego, jak tylko pragnienie osiągnięcia zdolności do uprawiania życia płciowego”.<sup>95</sup>

Autor *Wstępu do psychoanalizy* – jak zauważa Ellen Moers – interpretuje tego rodzaju sny w kategoriach seksualnych, „jako sny o erekcji” (*erection-dreams*).<sup>96</sup> Co więcej – marzenia senne kobiet są takie same jak w przypadku mężczyzn. Zatem kobieta – zgodnie z myślą Freuda – pragnie stać się mężczyzną.<sup>97</sup> Amerykańska badaczka kwestionuje jednak Freudowską analizę. Czytając *Jane Eyre* Charlotte’y Brontë, Moers zauważa: „Latanie nie

---

<sup>94</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych...*, s. 239.

<sup>95</sup> S. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, przeł. J. Prokopiuk, [w:] tegoż. *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2000, s. 313.

<sup>96</sup> E. Moers, *Literary Women. The Great Writers*, New York 1985, s. 251.

<sup>97</sup> Tamże.

jest sposobem, za pomocą którego kobieta może zostać mężczyzną, ale drogą, dzięki której uwięziona dziewczynka staje się dorosłą i wolną kobietą.”<sup>98</sup>

Wacława opowiada o tym, jak ujrzała wyobraźnią szeroką przestrzeń wypełnioną ludzkim rojem:

*Zamiast sali balowej ujrzałam wyobraźnią przestrzeń szeroką, pustą zrazu, ale która stopniowo wypełniała się rojem ludzi, to pług ciągnących po glebie rodzinnego kraju, to siedzących nad księgą z pochylonymi czołami, to tulających się w łzach i boleści po różnych stronach ziemi, to modlących się po świątyniach lub przy domowych ogniskach pędzących życie w pokoju i miłości (PW, I, 16).*

Nie zapominajmy, że Wacława, cały czas pozostaje w jakimś pomieszczeniu. To perspektywa marzenia pozwala jej wydostać się z domu, salony czy buduaru. Z szuflady. Pozwala nie tylko zobaczyć otaczającą rzeczywistość, ale od razu spojrzeć na nią niejako „z góry”, objąć w sposób możliwie najszerszy. Bohaterka widzi więc ludzi pracujących na roli czy pochylonych na książkami, nieszczęśliwych wędrowców albo rodziny wiodące spokojne życie.

Marzyć to także „bujać w obłokach”. Treść tego związku frazeologicznego zakłada bliskość nieba. Wacława wspomina myśl, która spłynęła spod błękitnego nieba czy zawisła nad pałacykiem:

*Na falach muzyki popłynęła ona nad polami i lasami, a spod błękitnego nieba spuściła się nad pąsowy dach stojącego wśród rozgłosu pałacyku.*

*Zawisła nad nim i patrzyła, jak na balkonie stał ktoś, ktoś blady i wysoki, o wielkich szarych oczach i długich angielskich faworytach, przecierał chusteczką szkiełko lornetki i... myślał o mnie (PW, I, 220).*

W bujaniu w obłokach tkwi oczywiste niebezpieczeństwo. Antonimem tego wyrażenia jest przecież: „spaść z obłoków”. Kiedy matka Wacławy krytykuje jej niestosowną do podróży koafiurę, bohaterka myśli: „Spadłam z obłoków” (PW, I, 97).

W opisie płynącej myśli czy fali marzeń uobecnia się jednocześnie metaforyka wody, fali, unoszenia, tonięcia:

---

<sup>98</sup> Tamże. Tłumaczenie moje – A. E. B.

*W owej chwili utonęłam całkiem w marzeniach. Zapomniałam o drewnianym stołeczku, na którym siedziałam, a wydało mi się, że fala jakichś wód błękitnych, kołysząc się miękko, unosi mnie kędyś.. (PW, I, 8).*

Dlaczego marzenia wiążą się właśnie z symboliką wody?

Woda stanowi pierwotne środowisko życia zarówno w rozwoju filogenetycznym, jak i - co interesuje nas szczególnie - w rozwoju ontogenetycznym, osobniczym rozwoju człowieka. Przychodzą tutaj na myśl skojarzenia z wodami płodowymi, a więc z łonem matki. (Później zresztą Waława powie, że marzenia są częścią epoki dzieciństwa.) To miejsce bezpieczne i przyjemne - schronienie. W podobny zresztą sposób Freud interpretuje marzenie senne pewnej kobiety o wodzie:

*Takie marzenia senne to sny natalne; można je objaśnić wtedy, gdy odwróci się tok zdarzeń przedstawiony w jawnym marzeniu sennym, a więc zamiast wpadnięcia do wody podstawą się wyjście z wody, to znaczy - narodziny.<sup>99</sup>*

Marzenie staje się raz jeszcze miejscem, w którym każda dziewczynka może stawać się kobietą, zgodnie z reinterpretacją Moers. Ale też jest miejscem, w którym każda kobieta może stawać się na powrót dziewczynką czy dziewczyną. Albo może być również dzieckiem i dorosłym jednocześnie, być zawieszoną pomiędzy dorosłością a dzieciństwem jak Waława, którą poznajemy jako siedemnastoletnią dziewczynę, dopiero co opuszczającą pensję. No właśnie - pomiędzy. Albo tu i tam. Tutaj - w świecie rzeczywistym, w nie-marzeniu jestem już dorosła, tam - w świecie nierzeczywistym, w marzeniu jestem jeszcze dzieckiem. Taką dorosłą dziewczyną a jednocześnie dzieckiem jest Waława w chwili, gdy mówi:

*Wstyd mnie ogarnął niezmierny, poczułam chęć do ucieczki, zakryłam oczy dłońmi i zeskoczywszy z fali, która mię unosiła, znalazłam się siedzącą na moim niskim drewnianym stołeczku.*

*Parsknęłam głośnym śmiechem i odjęłam dłonie od oczu (PW, I, 10-11).*

---

<sup>99</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych...*, s. 341.

## 2. W zwierciadle marzenia

Woda jednak nie tylko konotuje falowanie, płynięcie czy tonięcie. Jest jednocześnie symbolem odbicia. Dlatego przeglądanie się w zwierciadle ewokuje fantazmowanie, a obie czynności zdają się być tożsame, identyczne. W marzeniu, tak jak w lustrze, przeglądam się, dostrzegam w nim siebie/swoje odbicie. Wacława – patrząc w zwierciadło - marzy siebie w taki oto sposób:

*I znowu płynęłam z rozpiętymi żaglami na łodzi zachwycenia. (...) Przede mną stała w zwierciadlanej szybie siedemnastoletnia dziewczyna w błękitnej sukni, średniego wzrostu, cienka w pasie i o spadzistych ramionach. Główkę miała małą, okrągłą, pokrytą lasem kasztanowatych włosów, modnie teraz uczesanych. Pod tą modną fryzurą było czoło, w regularny owal wykrojone, pod nimi para podługowatych, szafirowych oczu z długimi rzęsami; między oczami mieścił się nosek, wcale nieładny, bo za duży i za szeroki dla reszty rysów, ale za to poniżej kwitła buzia, pąsowa jak odłam korala. Policzki nie były ani różowe, ani blade, miały białą przezroczystość porcelany, osypanej brzoskwiniowym puszkciem.*

*Uśmiechnęłam się do dziewczyny stojącej w lustrze.*

*Oddała mi uśmiech, okazując białe ząbki.*

- *Ładna jesteś – szepnęłam do niej.*

- *Ładna jesteś – odszepnęła.*

*Wyprostowałam się i podniosłam głowę tak wysoko, jak ją zwykła była nosić moja matka. Dziewczyna w lustrze uczyniła to samo.*

- *Będiesz tak piękną jak twoja matka – rzekłam do niej.*

- *Jak twoja matka! - powtórzyła.*

- *Będą cię ludzie uwielbiać! – wymówiłam.*

- *Będą cię ludzie uwielbiać! – odpowiedziała (PW, I, 50-51).*

Bohaterka, patrząc w lustro, prowadzi rozmowę z sobą/swoim odbiciem. Co ciekawe - Wacława postrzega siebie zarówno holistycznie, jako całe ciało, ale i fragmentarycznie – kiedy analizuje twarz. Procesy identyfikacji i indywiduacji związane z kształtowaniem się tożsamości uległy zawieszeniu. Zważywszy na kondycję kobiety zamkniętej w przestrzeniach-artefaktach, w babcinej szufladzie niemożność konstruowania „ja” wydaje się oczywista. Co najwyżej - ten akt dojrzewania jest pozorny.

Przypomnijmy w tym miejscu, jak kształtuje się poczucie tożsamości, jak generuje się nasze „ja”. Zgodnie z koncepcją Jacquesa Lacana, którą przytacza Paweł Dybel w eseju *Lustra Lacana*, małe dziecko postrzega siebie, swoje ciało jako pokawałkowane, rozproszone. Własne ciało wydaje mu się kompletnym chaosem, co wywołuje lęk i poczucie zagrożenia ze strony świata zewnętrznego. Kiedy więc wyobrażenie własnego ciała jako chaosu skonfrontuje „z jednolitym obrazem własnego ciała w lustrze, doświadcza czegoś zupełnie przeciwnego”.<sup>100</sup> Ciało w lustrze kształtuje się nie tylko jako jedność, ale także jako pewien „ideal”. Dybel zaznacza:

*Obraz własnego ciała ujrzany przez dziecko w lustrze zawiera zatem w sobie coś więcej niż tylko zwykłe odbicie oryginału, jego iluzoryczne podwojenie. Dziecko spoglądając nań w pewnym sensie rodzi się jako Ja – jako wyniesiona ponad świat przyrody ludzka jednostka, zyskując poczucie trwałości odniesienia do siebie jako ciała.*<sup>101</sup>

Dziecko rodzi się więc jako człowiek. Ale nasze człowieczeństwo nie kształtuje się w płaszczyźnie realnej. W świecie rzeczywistym jesteśmy jedynie czymś rozproszonym, nieuporządkowanym. S-calenie/o-calenie daje płaszczyzna iluzoryczna, jaką jest płaszczyzna lustra, otwierająca nam jednocześnie dostęp do uczestnictwa w kulturze i społeczeństwie.<sup>102</sup> „Dopiero więc przechodząc na stronę lustra, biorąc iluzję za rzeczywistość, człowiek staje się sobą.”<sup>103</sup> Tą iluzją jest oczywiście kultura jako refleks tego, co widzimy w lustrze. To wreszcie jedyna szansa ocalenia.<sup>104</sup>

Jeśli więc marzenie Wacławy pełni tutaj funkcję Lacanowskiego lustra, to jest ono płaszczyzną, na której kreuje się iluzja. Ale jest również samą iluzją. Jest punktem, w którym świat rzeczywisty przechodzi w świat nierzeczywisty i odwrotnie. Jest miejscem, w którym nasze ciało wyodrębnia się jako całość, ale jednocześnie ulega ponownemu rozproszeniu. Tak przecież widzi siebie Wacława – jako całość i jako fragmenty. Symboliczny gest przechodzenia przez lustro - tam i z powrotem - z realności do iluzji, z iluzji do realności, owo scalanie i rozpraszanie jest tożsame z życiem w dwóch światach równocześnie: światach - można by powiedzieć - alternatywnych. Tu i tam. One nie wykluczają się wzajemnie, one ze

---

<sup>100</sup> P. Dybel, *Lustra Lacana*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 226.

<sup>101</sup> Tamże, s. 227.

<sup>102</sup> Tamże, s. 229.

<sup>103</sup> Tamże, s. 237.

<sup>104</sup> Zob. tamże, s. 236-237.

sobą współistnieją, ko-egzystują. Jeśli więc zaczynam żyć w dwóch światach, moje „ja” scala się i rozprasza. Roz-dwaja albo po-dwaja. Tu - w tym świecie jestem taka, tam - w tamtym świecie jestem inna. Ta podwójna egzystencja kobiety wynika z życia w zamkniętej, ograniczonej przestrzeni. Kiedy salon i buduar czy nawet dom z ogrodem są dla kobiety całym światem, wiedza o rzeczywistości poza nim jest ograniczona – właściwie żadna. Wyobrażanie tego, co jest poza granicami naszego świata musi zastąpić wiedzę o nim.

Specyficzna obecność postaci matki w przedstawionym fragmencie nie prowadzi jednak - zgodnie z założeniami Lacana - do anulowania fragmentaryczności na rzecz skonstruowania całościowego imago. Matylda jest postacią waloryzowaną negatywnie, a przestrzeń domu, która jest jej - jako kobiecie – przypisana, konotuje sztuczność, pozór czy symboliczną śmierć. Na dodatek osoba matki jest przywołana bez bezpośredniego odniesienia do sytuacji lustra: lustro bowiem, w którym przegląda się bohaterka, nie ma trzeciej osoby.

Wydaje się jednak, że w doświadczanie kobiecości immanentnie wpisana jest niemożność anulowania fragmentaryczności. Wiąże się to z tym, że w kulturze patriarchalnej podstawą kształtowania kobiecej tożsamości jest wygląd zewnętrzny. Ellyn Kaschak konkluduje:

*Być kobietą oznacza żyć w świecie lustrzanych odbić, choć nie są to lustra zwyczajne. Może lepiej posłużyć się metaforą pryzmatu, który rozszczepia kobietę – jak światło o różnych długościach fal – na części składowe.*<sup>105</sup>

## V. Droga Wacławy. *Bildungsroman*

Wacława spełnia ostatecznie marzenia o ucieczce z babcinej szuflady. Odmawiając ręki Agenorowi, sprzeniewierza się woli Hortensji. Świadomie buntuje się przeciwko temu, co zaplanowała babka – nestorka rodu. Dlatego zmuszona jest opuścić dwór-szufladę raz na zawsze. To opuszczenie nie jest jeszcze początkiem oczyszczenia ze „złej” miłości – tak jak w przypadku Justyny Orzelskiej. Jak pisze Cieślowski o bohaterce *Nad Niemnem*: „Jej spacer w przestrzeni nacechowań sakralnych jest pierwszą próbą rozrachunków ze światem *profanum*; to akt oczyszczenia się ze złej miłości.”<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> E. Kaschak, *Nowa psychologia kobiety. Podejście feministyczne*, przeł. J. Węgródzka, Gdańsk 2001, s. 105.

<sup>106</sup> J. Cieślowski, dz. cyt., s. 71.

Po wyjściu z babcinej szuflady Wacława może zaznać swobody. Nie musi patrzeć na świat jak na obrazek. Co więcej, nie musi już go sobie wyobrażać, dopisywać, domalowywać, domyślać się tego, co jest poza ramą obrazka, futryną okna. Może go wreszcie poznać:

*W suchy, blado oświetlony jesiennym słońcem dzień listopadowy wyjechałam konno z domu i puściłam się z wolna na wąskie, kręte ścieżki, okrążające obszerne łany pól i pośród ląki. Potem wjechałam do małego boru, leżącego na granicy posiadłości mojej matki, i przebywszy go w zamyśleniu, sama nie wiedząc jak, znalazłam się na szerokiej drodze stanowiącej główną komunikację pomiędzy gęsto rozsianymi dworami naszego sąsiedztwa (PW, III, 77).*

Ale proces dojrzewania będzie jeszcze wstrzymywany. Wacława powraca do Rodowa z prośbą o wsparcie dla zubożałej matki. Tam stwierdza: „Olbrzymia szuflada nie zmieniła się w niczym” (PW, III, 36). Dopiero przysposabiając się do zawodu nauczycielki u boku ojca może - jak Justyna - rozpocząć kształtowanie własnego „ja”.

Te szczególne przemiany Wacławy pozwalają potraktować analizowany tekst Orzeszkowej jako *Bildungsroman* – powieść o wychowaniu. Ale – podkreślmy – chodzi o kobiecy *Bildungsroman*. I choć Żmigrodzka nie używa wprost tej kategorii, wyraźnie wskazuje drogę, jaką przechodzi bohaterka:

*Przejście Wacławy z wiejskiego dworu do skromnego mieszkanka w mieście, porzucenie zabaw dla pracy, zerwanie ze świetnym towarzystwem, w którym grała rolę gwiazdy, były to nie tyle następstwa ruiny finansowej, ile rezultat moralnej decyzji niepospolitej damy. Ta nowa bohaterka Orzeszkowej miała być nie ofiarą okoliczności zewnętrznych, lecz człowiekiem, który dokonał świadomego wyboru w świecie wartości społecznych.<sup>107</sup>*

---

<sup>107</sup> M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 378. Tutaj Wacława wpisuje się w ideał „nowej kobiety”. Dopełnieniem obrazu pozytywistycznej kobiety będzie nie tylko wypełnianie obowiązków społecznych (nauczycielstwo), ale także podjęcie obowiązków rodzinnych. Seweryna Zdrojowska wypełnia co prawda obowiązki społeczne, ale nie podejmuje ról rodzinnych. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 198.

Warto jeszcze w tym miejscu zwrócić uwagę na wypowiedź Romankówny. Stawiając tezę o autobiograficznym charakterze *Pamiętnika Wacławy*, badaczka uważa, że to właśnie z tego powodu najważniejszą kwestią, jaką w pierwszych powieściach podejmuje Orzeszkowa jest wychowanie „panny z towarzystwa”. Romankówna nie tyle wskazuje jednak na metamorfozę bohaterki, ile na opisywany tutaj wcześniej proces internalizowania norm kodeksu obyczajowego zgodnego z ideałem „dobrze wychowanej panny”. M. Romankówna, dz. cyt., s. 184.



Anna Martuszevska, wskazując schematy fabularne przywołane przez strukturę *Pamiętnika Wacławy*, podkreśla szczególną funkcję schematu powieści rozwojowej, „mówiącej o zmianach w stosunku do świata młodego człowieka, w tym wypadku młodej dziewczyny”.<sup>108</sup> *Bildungsroman* był popularny w literaturze niemieckiej, francuskiej i angielskiej w XVIII i XIX wieku, a jego podstawową figurą fabularną była metamorfoza postaci „zgodna w tym wypadku z postulatami akceptowanej przez autora ideologii”.<sup>109</sup>

Martuszevska, odnajdując w *Pamiętniku* schemat powieści rozwojowej, koncentruje się na formalnych wyznacznikach tego typu literatury. To, że chodzi tutaj o młodą dziewczynę, kobietę, wspomina niejako mimochodem. Właśnie ten problem różnicowania płciowego (chodzi tutaj o kategorię *gender*) stał się dla badaczek feministycznych zagadnieniem centralnym. Pisz o tym m. in. Ewa Kraskowska, kiedy zaznacza, że przez długi czas *Bildungsroman* funkcjonował jako typ narracji opisujący męski „dramat adolescencji”. Dopiero literatoroznawczynie odwołujące się do perspektywy feministycznej zaczęły pytać o „poszukiwanie własnego ja”, „odkrywanie swojej tożsamości”, „odnajdywanie siebie”.<sup>110</sup>

Schor, analizując przemianę tytułowej bohaterki powieści Honoré Balzaca, *Eugenia Grandet* (1833), nie tematyzuje co prawda problematyki „kobiecego” *Bildungsroman*. Stwarza natomiast kategorię *re-birthday* (ang. *od-rodzenie, ponowne narodziny*), która odnosi się do procesu dojrzewania polegającego na konstruowaniu własnej tożsamości.<sup>111</sup>

Swoistą wykładnię „kobiecego” *Bildungsroman* można znaleźć w pracy Rity Felski, zatytułowanej *Beyond Feminist Aesthetics*.<sup>112</sup> Autorka zaznacza, że seksualność rzadko

---

<sup>108</sup> A. Martuszevska, „Pamiętnik Wacławy” Elizy Orzeszkowej – pozytywistyczny bestseller końca lat pięćdziesiątych XX w., [w:] *Książka pokolenia. W kręgu lektur polskich doby postyczeniowej*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1994, s. 169.

<sup>109</sup> Tamże.

<sup>110</sup> Zob. E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej Dwudziestolecia Międzywojennego*, Poznań 1999, s. 87. Kraskowska powołuje się na m. in. na cytowane już tutaj prace Gilbert i Gubar czy Borkowskiej.

Za powieść o dojrzewaniu można również uznać *Emancypantki* Prusa. Zob. K. Kłosińska, „Emancypantki” Bolesława Prusa. *Studium samoponiżenia kobiet*, [w:] *też, Fantazmaty: Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 109. Pytania o rozwój dziewcząt i kształtowanie tożsamości w kontekście takich powieści, jak: *Przedpiekle* (1895), *Córka Tuśki* (1907) Gabrieli Zapolskiej czy *Kobiety* (1906) i *Rówieśnice* (1909) Zofii Nałkowskiej zadaje Agata Chałupnik: „Czy kobiety w istocie nie przeżywają owego dramatu adolescencji i nie zadają pytań o sens życia? Czy może brak im języka, stylu, konwencji literackiej, jaką jest ów popularny męski Bildungsroman, by towarzyszyć dojrzewaniu niepokój wyrazić?” A. Chałupnik, *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004, s. 60.

<sup>111</sup> N. Schor, dz. cyt., s. 90-107.

<sup>112</sup> R. Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge, Massachusetts, 1989, s. 122-153. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że autorka przywołanej pracy analizuje schemat powieści

odgrywa znaczącą rolę w odkrywaniu własnego „ja”, podobnie jak związki oparte na miłości. To raczej wiedza jest kluczem do relacji między kobietami: inna kobieta staje się lustrem, w którym bohaterka odkrywa siebie i znajduje odbicie swojej tożsamości.<sup>113</sup>

Co więcej, odkrywanie kobiecego „ja” należy przedstawiać w kategoriach przebudzenia niż uczenia, odkrywania tego, co jest obecne, ale zostało stłumione.

*Przebudzenie - pisze dalej Felski - jest oczywiście czysto wewnętrznym i indywidualnym doświadczeniem, a nie społecznym i publicznym aktem; niepodobne do pojęcia Bildung (niem. wychowanie) jako stopniowego rozwoju w czasie, zaznacza pewien moment pomiędzy dwoma stanami. Przemiana świadomości bohaterki jest często zaznaczana jako tajemnicze, nieprzewidywalne, katastrofalne doświadczenie, nagła iluminacja nie motywowana przez przeszłe wydarzenia.*<sup>114</sup>

Proces konstruowania tożsamości przez bohaterkę *Pamiętnika Wacławy* można rozpatrywać nie tylko w odniesieniu do schematu powieści rozwojowej, „kobiecego” *Bildungsroman*. Związaną z poszukiwaniem siebie konieczność opuszczenia przestrzeni prywatnej (domu) i wejście w przestrzeń publiczną (świat) można porównać do aktu wkraczania w świat bohatera baśniowego. Bruno B. Bettelheim podkreśla, że „jedynie wkraczając w świat oraz odnajdując siebie może on [bohater baśniowy – A. E. B.] spotkać inną istotę ludzką, z którą będzie mógł żyć długo i szczęśliwie...”<sup>115</sup>

---

rozwijowej na przykładach literatury anglojęzycznej i niemieckojęzycznej drugiej połowy XX wieku. Autorkami powieści, na które się powołuje są kobiety.

<sup>113</sup> Tamże, s. 131-132. Por. s. 126.

<sup>114</sup> Tamże, s. 143-144. Tłumaczenie moje – A. E. B.

<sup>115</sup> B. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przeł. D. Danek, Warszawa 1985, s. 51. Do propozycji Bettelheima odwołuje się także Chałupnik, prezentując powieść Zapolskiej *Córka Tuśki*. Por. A. Chałupnik, dz. cyt., s. 83.

## VI. Krosienka

*Siedziałam przy krosienkach stojących pod oknem i wyszywałam zielony listek* (PW, II, 16).

Spójrzmy raz jeszcze na przedstawienia odwołujące się do retoryki przędzenia, tkania i wyszywania. Jak zaznaczyliśmy na początku, jedną z aktywności dostępnych kobiecie „uwięzionej” w przestrzeniach domu są różnorakie „robótki ręczne”, wyszywanie na kanwie bądź haftowanie. Wacława, jak każda dobrze urodzona panna na wydaniu, zajmuje się tymi czynnościami. Babka Hortensja pilnuje, aby nie uchylała się ona od kobiecych zajęć. Powiada: „Najpiękniejszą ozdobą młodej kobiety jest skromność, a dlatego, aby móc zachować skromne ułożenie, konieczną jest w jej ręku robótką” (PW, I, 107).

Warto zwrócić uwagę na to, że zajmowanie się jakąś ręczną robótką, wyszywaniem czy haftowaniem jest warunkiem zachowania skromności. Panna skromna to panna mająca zajęte ręce i spuszczonego wzrok, śledzący wykonywaną „pracę”. Babka Hortensja często ma w ręku taką „robótkę”, dając tym samym stosowny przykład:

*...zaczęła wydobywać z koszyczka **robotę**, która składała się z **milionowych drobnych cząstek**. Były to tak zwane frywolitki, to jest gwiazdeczki, kółeczka, gzygaczki, **pajęczki**, wyrabiane za pomocą specjalnych mikroskopijnych narzędzi z najcieńszej bawełny, jaka egzystuje na świecie* (PW, 105).

Owe frywolitki budzą w bohaterce przerażenie i potęgują niechęć do babki. Jakby Hortensja była pajęczycą, Czarną Wdową, snującą misterne i delikatne sieci (frywolitki to m. in. „pajęczki”). Wacława mówi: „Wolałam już o wiele kwadraty babki Ludgardy” (PW, I, 109).

Wytwarzanie przez kobiety frywolitek, haftowanych kołnierzyków, wyszywanie na kanwie jest jednak bezproduktywne. Jak zauważa Emilka:

*...wyszywamy na kanwie w krosienkach i haftujemy kołnierzyki, ale to wszystko nie zajmujące i **nie posiada nawet wyraźnego celu**. Kołnierzyki, na przykład, nosimy zawsze*

*kupowane w sklepach, gdyż są ładniejsze, a te które same haftujemy, walają się po szufladach* (PW, I, 86).

Misterne frywolitki-pajęczki zmiecie czas, tak jak zmiata się jednym ruchem zbędną, choć misterną pajęczynę kątnika domowego. Haftowane kołnierzyki zostaną wepchnięte do jakiejś szuflady, aby potwierdzić swą zbędność i nieprzydatność - tak jak bezcelowa jest egzystencja kobiety. Ale to bezcelowe, służące jedynie „zachowaniu skromnego ułożenia” wyszywanie na kanwie nabiera szczególnego znaczenia, kiedy Wacława „myli się”:

*W godzinach upływających pomiędzy wizytami i rewizytami czytałam romanse, wyszukując w ich bohaterach podobieństw do pana Agenora, a potem wyszywałam na kanwie poduszkę dla babci Hortensji. Ale malowane kwiaty na deseni nie podbijały mojej myśli, myliłam się w rachowaniu krzyżyków i dobieraniu włóczki i często pod ręką moją różę rodziły się zielone, a liście różowe. Wtedy przychodziła garderobiana Zosia i poprawiała robotę...* (PW, I, 206)

Wyszywanie nie interesuje Wacławy. Nie zajmuje – choć powinno – jej myśli. Brak zaangażowania i skupienia się na tej czynności jest źródłem pomyłek w dobieraniu odpowiednich kolorów włóczek. Stąd różę są zielone, a liście – różowe.

Ta znamienna omyłka bohaterki jest wyrazem nieświadomego buntu. Buntu przeciwko sytuacji „zamknięcia” w określonej przestrzeni (ograniczonego sztachetami domu z ogrodem). Buntu przeciwko konieczności zajmowania się jedynie wyszywaniem czy czytaniem francuskich romansów i podróży. Jest wreszcie buntem wobec reprodukcji pewnych gotowych przedstawień. Jest specyficznym komunikatem mówiącym: „nie chcę żyć w szufladzie”, „nie chcę wyszywać”, „nie chcę podporządkowywać się konwenansom”. Wreszcie - „to nie moje przedstawienie”. Pomyłki stają się zarazem znakiem wyzwolenia.

Przedstawienie odwołujące się do retoryki wyszywania, służące opisowi sytuacji „dobrze urodzonej” kobiety w XIX wieku, będące jednocześnie sygnaturą Orzeszkowej nabiera szczególnego znaczenia. To właśnie obraz wyszywania na kanwie kwiatów zapisuje pracę nieświadomości, wskazując tym samym miejsce pęknięcia tekstu Orzeszkowej. Symptomatyczne omyłki bohaterki, ujawniają nieświadomy bunt autorki. Zatem bunt w omawianej powieści formułuje się nie tylko w sposób świadomy.

## Rozdział IV:

### Miłość mojego życia

*Miałoby to wszystko być fikcją tylko gorącej fantazji albo snem, przyniesionym przez kobietę z lepszych światów, a którego urzeczywistnienia na tym świecie daremnie by szukać chciała?* (PW, II, 14)

#### I. „Kochankowie” Wacławy

Sygnalizowana wcześniej aktywność fantazmatyczna Wacławy w sposób szczególny strukturuje się wokół postaci mężczyzn – zgodnie zresztą z przeznaczeniem dziewiętnastowiecznej kobiety, której nadrzędnym i właściwie jedynym celem w życiu było zamążpójście. W powieści tej zapisują się, wedle definicji fantazmatu, pewne fabuły czy scenariusze, w których podmiot, Wacława, jest obecna a zarazem jest ich główną bohaterką. Fabuły – dodajmy – romansowe.

Wyakcentowanie tej swoistej produkcji Wacławy przywodzi na myśl analizę fantazmatu Izabeli Łęckiej, bohaterki *Lalki* Bolesława Prusa, przedstawionej przez Kazimierę Szczukę.<sup>1</sup> Wydawać by się mogło, że czytamy wariację mitu o Pigmalionie, w której kobieta

---

<sup>1</sup> K. Szczuka, *Nuda buduaru*, [w:] tejsze, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 112. W rozdziale V pierwszego tomu *Lalki*, zatytułowanym *Dziewicze marzenia*, obok opisów Izabeli, czytamy znamieny fragment:

„Raz zobaczyła w pewnej galerii rzeźb posąg Apollina, który zrobił na niej tak silne wrażenie, że kupiła piękną jego kopię i ustawiła w swoim gabinecie. Przypatrywała mu się całymi godzinami, myślała o nim i... kto wie, ile pocałunków ogrzało ręce i nogi marmurowego bóstwa?... I stał się cud: pieszczony przez kochającą kobietę głaz ożył. A kiedy pewnej nocy zapłakana usnęła, nieśmiertelny

zajęła miejsce mężczyzny. Ale już pierwsze zdanie wyklucza podobieństwa do tej opowieści. Bohaterka *Lalki* ożywia co prawda posąg mężczyzny-ideału, tak jak mityczny rzeźbiarz ożywił posąg idealnej kobiety. Różnica jest jednak kluczowa: Pigmalion sprawia, że ożywa rzeźba kobiety, którą uprzednio własnoręcznie stworzył. Izabela, ożywiając kopię posągu Apollina, wykorzystuje gotowy wzór. Nie dość, że posąg Apollina personifikuje ideał mężczyzny w śródziemnomorskiej kulturze, to jeszcze - jako dzieło sztuki – poddaje się multiplikacji (kopia posągu). Co więcej, Łęcka nie zadaje sobie nawet trudu odtworzenia posągu, nie bierze czynnego udziału w owym powielaniu, ale po prostu kupuje kopię.

Z kolei lektura opowiadania Stefana Grabińskiego *Kochanka Szamoty* przedstawiona przez Krystynę Kłosińską ilustruje tekst, który alegoryzuje produkcję fantazmatu. Szamota kreuje w swoim fantazmacie kobietę-posąg.<sup>2</sup>

Kobietą-posągiem, kobietą-ekranem męskiego pożądania jest także Gombrowiczowska Zuta (*Ferdynand*, 1937) w myśl interpretacji Ewy Graczyk. Badaczka pisze:

---

zstąpił ze swego piedestału i przyszedł do niej w laurowym wieńcu na głowie, jaśniejący mistycznym blaskiem.

Siadł na krawędzi jej łóżka, długo patrzył na nią oczyma, z których przeglądała wieczność, a potem objął ją w potężnym uścisku i pocałunkami białych ust ocierał łzy i chłodził jej gorączkę.” B. Prus, *Lalka*, t.1, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1991, s. 90.

Przedstawiając ten fragment, pozornie odwołujący się do pigmaliońskiego mitu, Szczuka przywołuje ciąg dziewiętnastowiecznych narracji korzystających – w sposób pośredni lub bezpośredni – z tego mitu. Wychodząc od Owidiuszowego przekazu, przypomina opis torsu Apolla Belwederskiego podany przez Johanna J. Winckelmanna, opowiadanie Prospera Mérimée, *Wenus z Ille* czy Jensenowską *Gradivę* analizowaną przez Sigmunda Freuda. Zob. K. Szczuka, dz. cyt., s. 113. Z kolei Wojciech Gutowski, prezentując młodopolskie mity miłości, formułuje określenie „kompleks Pigmaliona”. Wiąże z nim „taką sytuację poetycką, gdzie głównym ośrodkiem estetyczno-erotycznych wzruszeń jest kobiecy portret (akt) lub posąg”. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 132. Ryszard Przybylski pisze o znanym niemieckim poecie romantycznym, Heinrichu Heine, który oświadczył kilkakrotnie, że zakochał się w posągu. Bohater jego *Nocy florenckich*, Maks, odzwierciedla upodobania poety w pragnieniu, aby żywe kobiety zamieniały się w posągi. Tylko wówczas może je pokochać i złożyć pocałunek miłości. Figura Maksa-Heinego jest więc inwersją postaci mitycznego Pigmaliona, który pocałunkiem miłości przekształcił posąg Galatei w żywą kobietę. R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 101-103. Podobne odwrócenie mitu Pigmaliona zauważył Gutowski: „...Anty-Pigmalion nie pragnie ożywić sztucznego piękna, lecz dąży do petryfikacji żywej kobiety w kształt posągu.” W. Gutowski, dz. cyt., s. 133. Ewa Graczyk zaś, analizując postać Zuty, jednej z bohaterek *Ferdynanda* (1937) Witolda Gombrowicza, podkreśla: „Sposób przedstawienia jej sylwetki zawiera mnóstwo rzeźbiarskich, estetyzujących aluzji do różnego rodzaju dzieł sztuki. Pensjonarka jest ukazywana jako ożywiona rzeźba, jako wysoce zorganizowany estetyczny obiekt.” E. Graczyk, *Powrót czyli przewrót. „Ferdynand”, [w:]* tejsze, *Przed wybuchem wstrząsając. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*, Gdańsk 2004, s. 86.

<sup>2</sup> K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę*, [w:] tejsze, *Fantazmaty: Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 13-57. Co prawda Kłosińska analizuje fantazmaty bohatera opowiadania, sugeruje jednak wyraźnie, że fantazmaty Szamoty są w oczywisty sposób fantazmatami samego Grabińskiego.

*Jej twardość i lśnienie przywodzi na myśl pudło i lustro. Zuta jest jednocześnie zwierciadłem odbijającym pożądaną i projekcję narratora i innych bohaterów; i jest szufladą, szafą, pudłem ukrywającym je, jest puszką Pandory à rebours absorbującą na zawsze różne treści emitowane przez zafascynowaną jej krasą publiczność.*<sup>3</sup>

Zapytajmy więc tutaj o to, w jaki sposób Wacława „produkuje” męskie postaci? Jakie jest znaczenie konkretnych projektów mężczyzn? Dlaczego bohaterka wybiera taki, a nie innych projekt? Czym to jest warunkowane? Czy te projekty mężczyzn, a jednocześnie fantazmowane fabuły, są zgodne z pewnymi typami mężczyzn-bohaterów i schematu romansowego? Czy jej produkcja jest jedynie reprodukcją? Czy może jest tu jakaś twórczość? I czy jest ona w ogóle możliwa. Jakie wreszcie funkcje spełnia fantazmowanie? Czy podlega waloryzacji? W jaki sposób w fantazmatach ujawnia się represjonowane libido? A szczególnie – czy aktywność fantazmatyczna odzwierciedla nieświadome pożądanie miłości? Poszukiwanie osobistego szczęścia?

### 1. Franuś – pogromca kłębuszków bawelny

Wkrótce po powrocie z pensji Wacława spotyka w domu matki kuzynka Franusia. Spędzają ze sobą wiele czasu: rozmawiają, przechadzają się po ogrodzie, projektują wspólne zabawy. W marzeniach Wacława porównuje kuzynka do bohatera powieściowego, o którym czytała na pensji, a który śnił się jej potem dwa razy.

*Porwałam się nagle i usiadłam na sofce z oczyma wlepionymi w przestrzeń. W przestrzeni tej zawieszony w powietrzu stał przede mną kuzynek, a obok niego wymarzona przeze mnie postać jednego z bohaterów powieści, o którym na pensji jeszcze czytałam, a który tak silne zrobił na mnie wrażenie, że śniłam o nim przez dwie noce z rzędu. Patrzyłam na obydwóch i robiłam porównanie... po kwadransie pokazało się, że Franuś nie był wcale podobnym do mego ulubionego bohatera. Tamten był brunet, a on miał płowe włosy, tamten podróżował po całym świecie, a w podróżach swych walczył z dzikimi narodami i zwyciężał lwów pustyni, a Franuś, nie wiem, czy kiedykolwiek wyjeżdżał gdzie ze swych stron rodzinnych, tamten nie tylko był bardzo czułym dla swej bogdanki narzeczonym,*

---

<sup>3</sup> E. Graczyk, dz. cyt., s. 88.

*ale jeszcze wielce uczonym, odważnym i sławnym człowiekiem. A Franuś czy był uczonym, odważnym? (PW, I, 72-73)<sup>4</sup>*

Różnice pomiędzy obydwoma mężczyznami są znaczne. Wynikają one jednak przede wszystkim ze słabej znajomości Franusia. Wacława może jedynie porównać wygląd zewnętrzny i na tej podstawie wyciągnąć wnioski: bohater powieściowy to brunet, a kuzynek – blondyn („płowe włosy”). O ile ten pierwszy – zgodnie z wiedzą Wacławy - wiele podróżował, walczył z dzikimi ludami i z lwami, był odważnym, sławnym i uczonym mężczyzną, o tyle bohaterka nie wie, czy którąkolwiek z tych charakterystyk można przypisać Franusiowi.

Z czasem Wacława zauważa coraz więcej podobieństw pomiędzy mężczyznami, by ostatecznie postać Franusia przewyższyła ulubionego bohatera czy nieznanego jeszcze sąsiada przeznaczonego przez babkę Hortensję na męża: „Stopniowo coraz więcej zaczynałam znajdować podobieństwa między nim a moim ulubionym bohaterem z powieści” (PW, I, 79). I dalej:

*Pomiędzy tymi marzeniami najwyraźniejsze majaczyły trzy postacie: kuzynka Franusia, owego ulubionego bohatera z powieści i młodego sąsiada z gotyckiego pałacyku, którego obraz najrozmaiciej przedstawiał się mej wyobraźni. Kuzynek jednak otrzymał najczęściej zwycięstwo nad owymi dwoma rywalami (PW, I, 80).*

Fantazmowanie Franusia dokonuje się zatem poprzez odniesienie do wiedzy o bohaterze powieściowym. To cechy konkretnej postaci z romansu stają się kryteriami, które służą Wacławie w tworzeniu projektu kuzynka a zarazem - jego ocenie. Kiedy po przyjeździe do Rodowa, do babki Hortensji, bohaterka ma okazję poznać kuzynka w jego codziennym życiu, ocena Franusia wypada niekorzystnie:

*Tamtego wyobrażałam sobie wesołym, dowcipnym, zręcznym, pewnym siebie: tego zobaczyłam zmieszanym, niezgrabnym, pokornym. Tamten zrywał mi fiołki na wzgórzu, ten wydobywał kłębuszki spod kanapy, tamten zabił podobno węża, który chciał mnie ukąsić, gdy zrywałam kwiaty, ten drżał na skiniecie palca babki Hortensji! Gdzież więc był kuzynek moich marzeń? Nie znalazłam go (PW, I, 114-115).*

---

<sup>4</sup> Wszystkie podkreślenia moje - A. E. B.



Kuzynek z marzeń w niczym nie przypomina kuzynka spotkanego w salonie babki Hortensji. Podczas gdy „tamten” (wymarzony) był wesoły, zręczny, pewny siebie, przynosił fiołki i zabił węża zagrażającego bezpieczeństwu Wacławy, „ten” był zmieszany, niezgrabny, pokorny. Trudnił się wyciąganiem kłębuszków wełny spod kanapy i wyraźnie bał się babki Hortensji. Kuzynek ani nie przewyższa zaletami bohatera powieściowego ani nawet - nie wytrzymuje z nim porównania:

*Przyszedł mi natychmiast na myśl mój ulubiony bohater powieściowy.*

*O! Tamten nie tylko pił kawę, spał i jadł obiad – pomyślałam – tamten walczył z dzikimi narodami i zabijał lwy na pustyni! (PW, I, 124)*

Konfrontacja wyobrazonego projektu Franusia z rzeczywistością wypada niekorzystnie dla fantazmatycznej aktywności. Kuzynek pozostaje jedynie pogromcą... kłębuszków bawełny.

## 2. Agenor - trup

W czasie pobytu w Rodowie, Wacława ma zostać przedstawiona Agenorowi W., mężczyźnie, którego babka Hortensja przeznaczyła wnuczce na męża. Zanim jednak bohaterka po raz pierwszy go zobaczyła, „nieznany sąsiad” kilkakrotnie pojawił się przed oczyma jej wyobraźni. Marzenia o Agenorze ewokowane są częściowo przez wiedzę, jaką na jego temat zapośredniczyła bohaterka:

*Wymówiłam to imię półgłosem, a przed wyobraźnią moją stanął znowu nieznany sąsiad z gotyckiego pałacyku i patrząc na mnie wycierał chusteczką szkiełka swego pince-nez... (PW, I, 118)*

Wymawiając znane już imię, bohaterka pragnie dokonać kreacji przypominającej boski akt stwórczy. Jak gdyby mówiła: „Stań się, Agenorze.” I oto mężczyzna, kandydat na męża bohaterki, staje przed oczyma Wacławy dokładnie taki, jakim go sobie „stworzyła” w wyobraźni:

*...pamiętałam tylko o tym, że o kilka kroków ode mnie jest już ów sąsiad młody, którego obraz wymarzony tyle razy snuł się w mej wyobraźni. (...)*

*Pośrodku bawialnego salonu, wprowadzony tam bocznymi drzwiami, stał wysoki i smukły mężczyzna i batystową chusteczką wycierał szkiełko wiszącego u szyi pince-nez...*  
(PW, I, 146)

Poznanie Agenora (w rozumieniu: bycia przedstawioną), a także początkowa komplementarność obrazu mężczyzny powstałego w wyobraźni z obrazem rzeczywistym, nie na długo wystarcza Wacławie:

*Wiarą dziecięcą i dziewiczą poezją stroiłam jego postać. Uznawałam, że posiada wszystkie cnoty i zalety ulubionego mego bohatera z powieści i wiele innych jeszcze. Byłam pewna, że jest szlachetny, mężny, wspaniałomyślny, mądry. Wyobrażałam go czasem w postawie rycerza, przyodzianego w zbroję, idącego walczyć za rzeczy święte; a czasem widziałam go pasterzem, siedzącym nad brzegiem strumyka i splatającym wieniec z polnych kwiatów dla mnie* (PW, I, 203).

Bohaterka myśli o Agenorze jako o bohaterze powieściowym: kreuje go na jednego z tych mężczyzn, o których czytywała we francuskich romansach jeszcze na pensji, jednocześnie przypisując mu wiele cnót. Już po chwili przedstawia go sobie jako rycerza, to znów jako pasterza. Wacława nie precyzuje proveniencji tych wyobrażeń. Przywoływane figury powieściowego bohatera, rycerza czy pasterza są uogólnione: nie chodzi tu o konkretne postaci, ale o pewne gotowe wzorce. I o ruch wyobraźni – ciągłą zmienność, sumowanie się figur.

Agenor jest nie tyle i nie tylko podobny do bohatera romansu, ale znacznie go przewyższa: „...przechodzi on o wiele bohatera powieści, o którym na pensji śniłam dwie noce z rzędu” (PW, I, 152):

*...światniejszego i wyższego nie wymarzyła nawet wyobraźnia żadnego z romansopisarzy, którzy przecie bohaterów swoich malowali pędzlem bogatej fantazji i urabiali im kształty dłutem natchnionego dla sztuki serca* (PW, I, 235).

Obok zapośredniczonej wiedzy o Agenorze inicjującej fantazmowanie (wszelka aktywność fantazmatyczna potrzebuje swoistego impulsu rzeczywistości), Wacława czerpie

z gotowych wzorów męskości (bohater powieściowy, rycerz, pasterz). Emblematy te nie są wytworem bohaterki ani w perspektywie indywidualnej, ani w perspektywie ogólnej – są swoistą produkcją kultury patriarchalnej. Postać Agenora jest więc nie tyle nieustannie kreowana, ale kompilowana z pewnych kulturowych klisz czy modyfikowana w oparciu o nie. Taka „produkcja” może się w gruncie rzeczy wydawać reprodukcją. Ale czy w efekcie tych działań nie powstaje żadna nowa jakość? Przecież każdą czynność związaną z kompilowaniem, modyfikowaniem czy przekształcaniem poprzedza jakiś wybór. A każde wybieranie, każda selekcja jest twórcza.

Warto w związku z tym zapytać o znaczenie tego, co zostało wybrane. Dlaczego wybiera się określony projekt męczyzny spośród wielu innych?

„Obraz” pożądanego Agenora charakteryzuje pożądanie i żądanie Wacławy; męczyzna - opiekun, bohater ryzykujący życie w imię wyższych idei („walczący za rzeczy święte”), ten, który ratuje bohaterkę z opresji. Taki obraz męczyzny jest bliski temu, który kreśli Orzeszkowa w apoteozie życia rodzinnego u boku męża.<sup>5</sup>

W fantazmatycznych działaniach Wacławy kluczowa jest ich nieustanność. Bohaterka nie przestaje wyobrażać sobie Agenora. Nie rozpoznaje ona bowiem marzenia jako marzenia. Jediną realnością Wacławy - jak i wszystkich kobiet - jest realność psychiczna, (nie)realność fantazmatów. Dlatego Agenor jest marzeniem, które pomimo urzeczywistnienia pozostaje nim nadal. I jeśli Agenor jest marzeniem, to także marzeniem jest miłość Wacławy do niego. Wacława bowiem pokochała Agenora-marzenie, a nie Agenora-rzeczywistość.<sup>6</sup> Jej miłość do niego jest więc tylko marzeniem (o) miłości.

Temu wyobrażaniu miłości towarzyszy marzenie bohaterki o romantycznej przygodzie, w czasie której zostanie wybawiona przez Agenora z jakiegoś niebezpieczeństwa:

*Wyobrażałam sobie, iż koniecznie w piękny jakiś wieczór letni, przy słońca zachodzie zostanę w czasie przejażdżki uniesiona moim wierzchowcem, który przez wzgórza i lasy nieść mnie będzie ku strasznej jakiejś przepaści, i że wtedy zza leśnej gęstwiny wypadnie pan Agenor i mężną a silną ręką uratuje mnie od nieuchronnej zguby* (PW, I, 205).

---

<sup>5</sup> Por. E. Orzeszkowa, *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873, s. 6.

<sup>6</sup> Chodzi tutaj oczywiście o rzeczywistość fikcji powieściowej czy raczej – o obrazy rzeczywistości; obrazy – nasze wytwory.

Treść tego wyobrażenia jest wariantem narracji (baśniowej<sup>7</sup> i/lub romansowej) o heroinie uratowanej z jakiejś opresji przez bohatera – ideał męczyzny, z którym owa heroina połączy się więzami dozgonnej miłości.

Fantazując, Wacława odtwarza nie tylko określone typy męskich bohaterów, ale także pewne schematy fabularne. Co więcej, próbuje sprowokować ową romantyczną awanturę, udając się na konne przejażdżki po okolicy. Niestety. Tak niecierpliwie oczekiwany wybawiciel nie zjawia się. Zamiast jego pojawia się prosty chłopak na wychudłej szkapie (PW, I, 205). Oto kim jest Agenor. Obraz prostego chłopaka jest zapowiedzią deziluzji - tego, kim okaże się być naprawdę młody sąsiad. Jednocześnie antycypuje dysonans, jaki bohaterka zacznie dostrzegać pomiędzy Agenorem-marzeniem (obraz w wyobraźni; duch) a Agenorem-rzeczywistością (dostępnym zmysłowemu poznaniu):

*Za każdym razem, gdy go widziałam, zdawało mi się, że jest pewien rozstrój między nim a jego obrazem, jaki wśród samotności podnosił się w mej wyobraźni. W czym by leżał ten rozstrój nie wiedziałam; czułam tylko, że **pan Agenor rzeczywisty nie był zupełnie takim jak Agenor wymarzony**. Pierwszemu niedostawało czegoś, co posiadał drugi; w drugim było czegoś mniej niż w pierwszym. Czułam wtedy jakąś klótnię zmysłów mych z moim duchem. Oczy widziały co innego, a co innego ukazywała fantazja* (PW, I, 203-204).

Te różnice stają się coraz bardziej zauważalne. Na razie jeszcze Wacława się nie zraża. Nie rewiduje swoich marzeń. Bowiem marzenie, choćby w sposób znaczący odstawało od obrazów rzeczywistości dostępnej zmysłowemu poznaniu, jest zbyt piękne, aby poddać się rewizji. Wreszcie - bohaterka nie ma dostępu do tej rzeczywistości – jest „uwięziona” przecież w babcinej szufladzie. Marzenie jej – paradoksalnie - jest jedyną rzeczywistością, jaką posiada, jaka jest jej dostępna. Jedynym światem, przestrzenią, która nie ma granic. Wacława – jako osoba świadoma swego „uwięzienia” - jest skazana na snucie marzeń. I w konsekwencji jest skazana na niemożność rozpoznawania marzeń jako marzeń.

---

<sup>7</sup> Por. B. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, przeł. D. Danek, Warszawa 1985, s. 212-221.

O strukturach baśniowych w wybranych utworach Orzeszkowej pisali m. in. Barbara Kosmowska oraz Cezary Zalewski. Zob. B. Kosmowska, *Kopciuszek w pozytywistycznej sukience. Wśród wątków i motywów baśni o Kopciuszku w prozie Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Siostry i ich Kopciuszek*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002, s. 67-86; C. Zalewski, *Bajka, nie bajka. „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej wobec poetyki baśni*, [w:] tegoż, *Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Kraków 2005, s. 255-288.

Fantazmowanie pełni więc tutaj funkcję eskapistyczną oraz kompensacyjną. Podobnie będzie w przypadku postaci Lubomira.

Coraz częściej jednak Agenor z rzeczywistości zaczyna odstawać od Agenora z marzenia. Wydaje się być Wacławie dziwny, obcy, nie pasujący do tego wymarzonego: „Zrazu wydał mi się dziwny jakiś, **jakby obcy i nie ten, o którym tyle chwil przemarzyłam**” (PW, I, 268). Agenorzy przestają do siebie pasować. Wacława zaczyna sobie uświadamiać, że młody sąsiad jest specyficznym zamkiem na lodzie – jak mówi Irenka - jedna z jej przyjaciółek. Agenor powoli rozpływa się, a właściwie - rozkłada. Jak trup: „Po raz pierwszy w życiu odbyła się przed moimi oczami straszna metamorfoza człowieka w trupa, bohatera w nikczemnika” (PW, I, 298).

Jesteśmy świadkami śmierci marzenia, a także pogrzebu, jaki urządza mu bohaterka. Wacława uświadamia sobie ostatecznie, że w mogile, jaką usypała w sercu, pogrzebała - jak mówi:

*...nie miłość prawdziwą, ale marzenia, poryw wyobraźni, co omamiona młodymi pragnieniami, upojona światowym wirem nie potrafiła rozróżnić prawdy ze zwodnym połyskiem i zamiast człowieka, który istniał w rzeczywistości, kazał mi ukochać stworzoną i do ideału podniesioną przez siebie marę... (PW, I, 308)*

To szczególne przebudzenie bohaterki recenzent *Pamiętnika Wacławy*, Dionizy Henkiel, tak opisuje:

*Marzyła cudnie, srodze ją zbudzono.  
Na spodzie czary uciech Wacia zaczęła wreszcie spostrzegać z niesmakiem osady przymusu, obludy, zaparcia się prawdziwej godności człowieka. Sny jej nie ziściły się, nie udarowały jej rozkosznym przebudzeniem.*<sup>8</sup>

Dopiero opuszczenie dworu babki, wydostanie się z owej babcinej szuflady pozwala Wacławie rozpoznać Agenora jako fantazmat.

---

<sup>8</sup> D. Henkiel, *Przegląd piśmienniczy* - E. Orzeszkowa, „Pamiętnik Wacławy”, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 244, s.105.

## 2. Lubomir - deklamator

Żałoba Wacławy nie trwa długo. Po opuszczeniu Rodowa pani Matylda wraz z córką przeprowadzają się do miasta. Wśród nowych znajomych, w salonie pani Natalii bohaterka poznaje młodego mężczyznę o imieniu Lubomir:

*Przechodząc przez salon spostrzegłam w znacznym oddaleniu od całego towarzystwa zostającego człowieka. Siedział on w rogu salonu na małej kozetce, a stojąca obok etażerka z nutami i z drugiej strony wysoki kosz, pełen wazonowych roślin, rzucały cień na jego milczącą i osamotnioną postać. Widziałam, że miał głowę opartą na dłoni, co mu nadawało zamyśloną postawę, ale twarzy jego nie dostrzegłam, bo miałam zaledwie czas pobieżnie rzucić nań okiem (PW, II, 78).*

Wacława, zajęta przypatrywaniem się twarzom mężczyzn obecnych w salonie, nie zdołała uważniej spojrzeć na Lubomira:

*Ciekawym wzrokiem zaglądałam we wszystkie spojrzenia, pochwytywałam uśmiechy i grę fizjonomii, ściągałam ruchy i gesty i szukałam... szukałam w nich ciągle tego, czego pragnęłam wewnątrz, oczekiwałam od nich dźwięku, co by utworzył harmonię z uczuciami, jakie wieczoru tego napępniały mnie samą. Nie wiedziałam dokładnie, jakimi miały być te litery ducha, które wyczytać pragnęłam z całej siły, ale zdawało mi się, że na którejkolwiek z tych licznych twarzy znajdę oddźwięk uczuć moich, spełnienie pragnień niewyraźnych, wytłumaczenie przeczuć (PW, II, 78-79).*

Lubomir, zapytany przez panią Kamilę o przyczyny oddalenia się od grona osób prowadzących ożywioną konwersację, mówi, że przypatruje się twarzom różnych ludzi, by „czytać wypisane na nich litery ducha” (PW, II, 81). Słyszac tę odpowiedź, Wacława kieruje uwagę na autora tych słów:

*Sympatyczne spojrzenie podniosłam na nieznanego mi mężczyznę i zaczęłam przypatrywać się mu uważniej. Był to blondyn lat może trzydziestu, średniego wzrostu, jasnych bardzo włosów, z twarzą o drobnych, ledwie że nie kobiecych rysach. W całej jego twarzy i osobie malowała się jakaś niedbalość i powolność ruchów, którą by można wziąć za przesadę, apatię lub melancholię. Mnie się wydało, że była to ostatnia, i z zajęciem patrzyłam*

*na pana Lubomira, który stał przed gospodynią domu i białą, wypieszczoną rękę opierał na poręczy krzesła* (PW, II, 81).

W wypowiedzi Lubomira bohaterka odnajduje odbicie własnych myśli, pragnień, uczuć i działań: „Wszak i ja pragnęłam dźwięku, który by z duchem moim harmonię utworzył!” (PW, II, 82) Oboje jednak nie znaleźli dotąd osoby, postaci ludzkiej, wyrazu twarzy, który by współgrał z ich duchem.

Salonowe przemowy Lubomira dotyczące demokratycznych ideałów, górnolotne i pełne patosu, wzbudzały różne odczucia: zdziwienie, urazę oraz ironię. Wacława, choć zauważyła nieco kaznodziejski czy deklamatorski ton, była zachwycona treścią prezentowanych poglądów (PW, II, 84).

Wysokie mniemanie, jakie bohaterka powzięła o osobie nowo poznanego mężczyzny wiązało się również z podobieństwem wygłaszanych przez niego słów do poglądów głoszonych przez ojca:

*...pan Lubomir był bardzo niepospolitym człowiekiem i w ustach swych miał tak szlachetne słowa, jakimi ojciec mój za pośrednictwem listów przemawiał do mnie...* (PW, II, 87-88)

Postać Lubomira nie jest obiektem tak spójnego i rozbudowanego fantazmatu, jak postać Agenora. Jego obraz jednak, podobnie jak obraz Agenora, odzwierciedla pożądanie i żądanie bohaterki. Lubomir odpowiada jej uczuciom, pragnieniom, myślom i działaniom. Bliski jest wreszcie figurze ojca – tak ukochanego i szanowanego przez Wacławę. Jest to zresztą zgodne z pozytywną waloryzacją postaci ojca, jakiej dokonuje Orzeszkowa w większości swoich utworów.<sup>9</sup> I jednocześnie tłumaczy, dlaczego bohaterka dokonuje takiego właśnie projektu mężczyzny.

Od czasu pamiętnego wieczoru u pani Natalii Lubomir zaczął często bywać w domu Wacławy. Pod wpływem rozmów z nim bohaterka postanawia zwiedzić miasto, w którym mieszka i poznać wszystkie jego cenne zabytki i miejsca (PW, I, 102-103).

Wacława raz po raz chłonie szlachetne słowa Lubomira poruszającego kwestię braterstwa, mówiącego o miłości czy przyjaźni bądź też nieprzychylnie odnoszącego się do panujących przesądów, ganiącego próżność czy niestałość:

---

<sup>9</sup> Por. G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 174.

*Wyobrażenia obudziła się do pracy nowej i wieńcami z tęcz uplecionymi poczęła znowu wieńczyć piedestał, na którym nowy zjawiał się ideał, a pierś oddychała coraz szerzej, coraz pełniej i głębiej, połykając wraz z otaczającym powietrzem tchnienia wiary i uczuć gorących, jakich była spragnioną (PW, II, 104).*

Wspomnienia związane z Agenorem nasuwają porównania:

*Agenor był bez zaprzeczenia piękniejszy, dowcipniejszy, świetniejszy od dzisiejszego władcy moich marzeń; ale ten o ileż bardziej zajmującą miał powierzchowność! (...)*

*Tamten, słowem – myślałam sobie – był pociągającym, światowym, zręcznym i świetnie ułożonym człowiekiem; tego dusza objawia mi się piękną i wzniosłą, i czuję, że duszy mojej bratnią ma naturę (PW, II, 105).*

Wątpliwości, jakie czasem nasuwają się bohaterce co do prawdziwości głoszonych przez Lubomira słów, zostają zdeptane jak depcze się zjadliwe żmije (PW, II, 105). Zaś spojrzenie kierowane ku garderobianej Zosi, która weszła do pokoju z listem od przyjaciółki, Wacława interpretuje jako pełne niechęci i gniewu:

*Byłam pewna, że pan Lubomir z niechęcią patrzył na biedną dziewczynę i że oczy jego zapłonęły gniewem za to, że przerwała nam miłą i wiele znaczącą rozmowę o miłości (PW, II, 115).*

Piastunka Binia, mając dowody żywego zainteresowania Lubomira osobą garderobianej, ostrzega Wacławę, by nie wierzyła w prawdziwość słów ani w uczciwość młodego mężczyzny (PW, II, 124).

*Nie wierzyłam ani na jotę temu, co mi powiedziała Binia, wzdrygałam się na samo przypuszczenie nie tylko możliwości podobnego postępku ze strony Lubomira, ale nawet istnienia gdziekolwiek na świecie postępków takich; a jednak widok zgrabnej i przystojnej subretki drażnił mnie i po raz pierwszy był nieprzyjemnym (PW, II, 125-126).*

Ogromne zdziwienie zatem wywołuje w Wacławie informacja o odmowie, jaką Lubomir dał starającemu się o rękę jego siostry szanowanemu prawnikowi. W bohaterce budzą się wątpliwości:



*...dziwna jakaś pewność rodziła się we mnie, że nie Władysław był Zosi niegodnym, ale że brat jej schlebiał przesądom świata nie chcąc, aby siostra została żoną człowieka, który nie posiadał starożytnego imienia i pracą na chleb zarabiał (PW, II, 133).*

Następnego dnia, odwiedzając Wacławę, Lubomir wytłumaczył powody swojej decyzji, czym rozwiął wątpliwości bohaterki. Jednocześnie wyznaje jej miłość i prosi o rękę. Wacława zgadza się zostać jego żoną. Kiedy mężczyzna opuszcza mieszkanie, Binia (która pierwszy raz w życiu – jak mówi - podsłuchiwała pod drzwiami) wskazuje dziewczynie przedpokój:

*Na środku przedpokoju stał pan Lubomir, ubrany już w palto i w kapeluszu na głowie. Przed nim o parę kroków stała garderobiana moja, Zosia, trzymając w ręku żelazko do prasowania. On trzymał drugą jej rękę i ciągnął ją ku sobie. **A twarz jego, mój Boże! Jakiż wyraz miała twarz jego! Wstrętny jakiś, brzydki, niepojęty dla mnie, ale taki, że na widok jego twarz moja oblała się ukropem, brwi ściągnęły się mimo woli, powieki kłoniły się w dół pod naciskiem niezmiernego wstydu. Nie spuściłam ich jednak, okropna przejęła mnie żądza zobaczenia, usłyszenia wszystkiego** (PW, II, 143).*

Zaznaczyliśmy, że obraz Lubomira charakteryzuje pożądanie bohaterki. Wacława odnajduje w nim przecież swoje uczucia, myśli, pragnienia, działania. Ale owo pożądanie bohaterki odnosi się – choć nieświadomie – także do sfery erotycznej. Dlatego konfrontacja z własnym pożądaniem budzi lęk, wstręt, wstyd. A jednocześnie fascynuje. Nawet – hipnotyzuje. Tak, że nie można oderwać wzroku. Choć widok wyrazu twarzy Lubomira wzbudza w Wacławie wstyd, to jednak nie spuszcza z niej oczu: „okropna przejęła mnie żądza zobaczenia, usłyszenia wszystkiego”. Ta znamienna fascynacja wynika z odkrywania nieznanych, może nawet nie przeczuwanych aspektów „ja”.

Ów szczególny moment deziluzji bohaterka przypląca nerwowym atakiem. Rozmowa z Helenką, jaką prowadzi w kilka dni po ataku, pozwala zrozumieć jej w postępowaniu Lubomira to, co pozostawało niejasne. Helenka nazywa go deklamatorem: „Jest to, moja droga, dzwon, wydający z siebie donośne głosy, ale wewnątrz pusty;...” (PW, II, 140). Ostatecznie zostaje on porównany do barana: „Otóż pan Lubomir jest (...) **takim rycerzem, wojującym językiem, a wobec czynu przemieniającym się w wiernego swemu stadu barana,...**” (PW, II, 151).

O ile Agenor zamienił się w trupa: „...potem ujrzałam [go – A. E. B.] szkieletem, odartym z ciała, o kościach poczerniałych od plam gangreny,...” (PW, II, 104), o tyle Lubomir – w barana. Jeszcze raz konfrontacja marzenia z rzeczywistością przynosi negatywną ewaluację fantazmowania.

## II. Romans i anty-romans

Wielokrotnie sygnalizowana specyfika twórczej aktywności fantazmatycznej polegającej na „zlepianiu”, kompilacji czy modyfikowaniu kulturowych klisz męskości (rycerz, bohater powieściowy, pasterz, ojciec) i pewnych narracyjnych struktur (romantyczna przygoda) wskazuje konieczność prześledzenia schematu fabuły romansowej, jak również odwołania się do romantycznej koncepcji miłości.

Karol Wiktor Zawodziński określił Orzeszkową mianem epigonki romantyzmu. Zarówno narracje pisarki (wątki, postaci), jak i styl oraz kompozycja są „typowo romantyczne”.<sup>10</sup> *Pamiętnik Wacławy* jest – zdaniem krytyka – „wykaligrafowany według wzorków romantycznych”.<sup>11</sup>

Spostrzeżeniom Zawodzińskiego nie można odmówić - przynajmniej częściowo – słuszności. Owe „wzorki romantyczne” dotyczą bohaterów (rycerz), wątków (romantyczna przygoda).<sup>12</sup> Są wyraźnie zaznaczone w *Pamiętniku Wacławy* i w wielu powieściach Orzeszkowej pochodzących ze wczesnego okresu jej twórczości (choć nie tylko z tego okresu). Ponadto ściśle wiążą się ze strukturą powieści-romansu. Można przypuszczać, że Zawodzińskiemu nie tyle i nie tylko chodziło o „wzorki romantyczne”, co o „wzorki romansowe”. Trzeba bowiem podkreślić, że to, co romantyczne nie zawsze jest tożsame z tym, co romansowe – i odwrotnie. Poza tym, „romansowe” odnosi się do epickiego gatunku i wskazuje określoną strukturę fabularną, podczas gdy „romantyczne” oznacza przede wszystkim pewną koncepcję miłości.

---

<sup>10</sup> K. W. Zawodziński, *Stulecie trójcy powieściopisarzy. Studia nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza*, [w:] tegoż, *Opowieści o powieści*, oprac. Cz. Zgorzelski, Kraków 1963, s. 148-149, s. 153.

<sup>11</sup> Tamże, s. 148.

<sup>12</sup> Piotr Chmielowski wysunął tezę, że Orzeszkowa kreowała swoje postacie „nie wprost z życia, lecz poprzez delikatne karty poezji i powieści francuskich”. P. Chmielowski, *Nowele Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 450. Por. M. Żmigrodzka, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t.1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 66.

Problem odpowiedniości tego, co romansowe i tego, co romantyczne Aneta Górnicka-Boratyńska, na marginesie rozważań o *Marcie* i *Marii Orzeszkowej*, rozstrzyga w sposób dość jednoznaczny. Zgodnie z jej propozycją wątki romansowe odpowiadają strukturze mitu miłości tristanicznej, czy – mówiąc inaczej – mitu miłości romantycznej z przeszkodą:

*Miłość-namiętność tworzy samą istotę romansu, jest w tym świecie wartością najwyższą, zastępuje też wszelką aktywność bohaterów. Miłość jest nie tylko siłą sprawczą akcji, ale i samą akcją. W tym samym stopniu określa ona istnienie bohaterki, jak i bohatera. Można więc tu mówić o absolutyzacji miłości – pojmowanej zarówno jako wartość, jak i aktywność.*<sup>13</sup>

Trzeba jednak zaznaczyć, że powyższe spostrzeżenie dotyczy romansów czytanych przez bohaterki Orzeszkowej (*Pan Graba, Nad Niemnem*). Nie zawsze - wbrew twierdzeniu Górnickiej-Boratyńskiej – lektura romansowych powieści cechuje bohaterki negatywne. Wacława, choć czyta romanse, jest heroiną pozytywną. Niewątpliwie jednak figurą bohaterki, której podstawową czynnością i jednocześnie podstawową lekturą są romansidła jest Emilka Korczyńska z *Nad Niemnem*. Zamiłowanie do romansowych opowieści będzie jednym z fundamentalnych wyznaczników negatywnej ewaluacji tej – i wielu innych – bohaterek.<sup>14</sup>

Ale heroiny Orzeszkowej nie tylko czytają romanse. One same są bohaterkami romansów. Prowadząc narrację, pisarka wplata różne wątki, postaci itp. charakterystyczne dla schematu powieści romansowej. Jednym z ważnych atrybutów heroiny romansu jest u Orzeszkowej... lektura romansów. Co więcej, treści tych książek stają się dla postaci młodych kobiet swoistym poradnikiem, który można byłoby żartobliwie zatytułować *Jak zostać bohaterką romansu*. Heroiny Orzeszkowej (np. Wacława), czytając o innych bohaterkach, odnajdują w tych lekturach wzorce do naśladowania. Wydaje się, że poprzez te mimetyczne próby, bohaterki „dodają” kolejne cechy do już funkcjonujących typów heroin romansowych.

To właśnie chęć mimetyzmu prowadzi Wacławę do próby sprowokowania romantycznej przygody. Jak pamiętamy, prowokacja ta kończy się spotkaniem - zamiast

---

<sup>13</sup> A. Górnicka-Boratyńska, *Marta* i „*Maria*” – kwestia kobieca w twórczości Orzeszkowej, [w:] tejsze, „*Stańmy się sobą*” *Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Izabelin 2001, s. 71. Na temat struktury romansu w odniesieniu do powieści o „wieku nerwowym” pisze K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988, s. 143-151.

<sup>14</sup> Tamże. W *Panu Grabie* pojawiają się autotematyczne głosy pisarki negatywnie oceniające francuskie romanse czytane przez drugorzędne bohaterki. E. Orzeszkowa, *Pan Graba*, t. 2, *Pisma zebrane*, t. 6, Warszawa 1950, s. 53, 55. Por. A. Górnicka-Boratyńska, dz. cyt., s. 71.

rycerza-wybawiciela (uosabianego tutaj przez Agenora) - prostego chłopaka na wychudłej szkapie. Wacława nie staje się mimetyczką bohaterki romansu, o której czytała. Proces wpisywania Waci w model takiej heroiny ulega zawieszeniu, a strukturyzacja narracji według reguł romansowych - pęka. Właśnie w tym miejscu ujawnia się ów drugi tekst. Fabuła prowadzona zgodnie z fenotekstem (kreowanie bohatera-rycerza i romantycznej przygody) odślania w tym miejscu fabułę zgodną z genotekstem.<sup>15</sup>

„Prosty chłopak na wychudłej szkapie” przywołuje na myśl fabułę *Don Kichota* Miguela de Cervantesa (1605-1615): „wychudła szkapą” to jak cytat z tej opowieści. Fabułę - należy dodać - odwróconą. Tam - tytułowy bohater, mężczyzna, zamiast księżniczki Dulcynei (w marzeniu) spotyka „prostą dziewczkę od krów”, tutaj - Wacława, kobieta, zamiast Agenora spotyka „prostego chłopaka na wychudłej szkapie”. W miejscu *Don Kichota* jest właśnie kobieta, która musi przejść tę samą drogę deziluzji, co on.

Fabuła *Pamiętnika Wacławy* nie zawsze więc odpowiada „wzorkom romantycznym” czy romansowym. Przedstawiony fragment przywodzi na myśl raczej anty-romans, podobnie jak anty-romansem jest *Don Kichote*. Można zatem dowieść, że Orzeszkowa – poprzez kreację *Don Kichota* w spódnicy – nieświadomie odchodzi od poetyki romansu, na długo przed sformułowaniem, w *Marcie*, programowego manifestu.<sup>16</sup>

### III. Witold - bóstwo, czyli o miłości romantycznej

Historia uczucia Wacławy i Witolda przedstawiona jest zgodnie z romantyczną koncepcją miłości. Miłość romantyczna według Marty Piwińskiej była rodzajem „filozofii życia” a jednocześnie - wyrazem buntu. Z tego właśnie powodu proponuje rozpatrywać ją „w oderwaniu od interpretacji socjologicznych, psychologicznych i psychoanalitycznych, które wyrażają filozofię życia naszej epoki”.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Koncepcję dwu-tekstu: zorganizowanego zgodnie z wszelkimi regułami komunikacji fenotekstu oraz zapisującego różne procesy semiotyczne genotekstu sformułowała Julia Kristeva. Genotekst nie istnieje autonomicznie – jest możliwy do uchwycenia tylko poprzez fenotekst. Zob. K. Kłosińska, *Écriture féminine. Rok 1974*, [w:] *Język artystyczny. Tom 12. Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003, s. 234.

<sup>16</sup> E. Orzeszkowa, *Marta, Pisma zebrane*, t. 8, Warszawa 1951, s. 153-154. Por. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym...”, s. 145; A. Górnicka-Boratyńska, dz. cyt., s. 37. Warto zwrócić uwagę na to, że Marta, zachowując wierność zmarłemu mężowi, jest w swej postawie jak najbardziej romantyczna. Nie będąc bohaterką romansu, pozostaje wierna ideałom romantycznej miłości.*

<sup>17</sup> M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984, s. 523.

Hrabia Witold, choć był młodym, dobrze urodzonym i zamożnym właścicielem posiadłości sąsiadujących z Rodowem, rzadko stawał się przedmiotem rozmów. „Bratanie się” z ludźmi niższego stanu czy nie uczestniczenie w życiu towarzyskim sprawiło, że został uznany m. in. przez panią Rudolfową za dziwaka, a babka Hortensja uważała, że należy go zamknąć w domu dla obłąkanych (PW, I, 142-143). Takie postępowanie hrabiego Witolda było rodzajem sprzeniewierzenia się powinnościom wynikającym z wysokiego urodzenia. To właśnie nieprzestrzeganie owych powinności nie pozwalało, w mniemaniu dziedziczki Rodowa, uczynić z zamożnego sąsiada kandydata na męża Wacławy.

Z tych właśnie przyczyn hrabia Witold nie był początkowo obiektem marzeń Wacławy. Po raz pierwszy bohaterka mogła go zobaczyć na balu wydanym na jej честь przez babkę Hortensję. Hrabiego Witolda ujrzała ona w szczególnym miejscu rodowskiego ogrodu - przy grocie:

*W otworze tej grotty, otoczonym gęstymi splotami dzikiego bluszczu, stał mężczyzna, którego po raz pierwszy w życiu widziałam. (...) Bądź co bądź oczy moje utkwiły w tej postaci i oderwać się od niej nie mogły; nawet mgła łez, która je zaćmiewała przed chwilą, rozstąpiła się nagle i zwiększyła się siła wzroku jakby zarządzeniem wyższej jakiejś woli, która chciała, abym jasno widzieć mogła. Był brzydki prawie i cudownie piękny zarazem. Wzrost miał średni i ręce skrzyżowane na szerokiej piersi. Światło od dwóch na modrzewiach zawieszonych latarni padało na czoło wielkie, wypukłe, ciemnymi ocienione włosami, i ukazywało spokojne, podłużnie wykrojone oczy i myślące, łagodne usta (PW, I, 263-264).*

Miejsce widzenia - grotta - nadaje temu wydarzeniu wymiar niemalże sakralny. Oto Witold objawia się bohaterce jak Maryja św. Bernadecie z Lourdes. Przyciąga wzrok dziewczyny, która nie może oderwać od niego oczu. Na taki charakter spotkania Wacławy z hrabim zwrócił uwagę Henkiel: „Ciekawym jest pierwsze spotkanie się bohaterki z Witoldem, a raczej pierwsze *objawienie się* pana hrabiego, pierwsza wizja poszukiwanej normy małżonka.”<sup>18</sup>

Widzenie Witolda jest zatem rodzajem hierofanii. Przy grocie dokonuje się akt „objawienia się czegoś *całkiem innego* - rzeczywistości, która nie przynależy do naszego

---

<sup>18</sup> D. Henkiel, dz. cyt., s. 105.

świata - w przedmiotach stanowiących integralną część tego świata przyrodzonego, laickiego”.<sup>19</sup>

Taka ekspozycja bohatera zapowiada absolutyzację uczucia, które połączy Wacławę i Witolda. Przede wszystkim - romantyczna miłość miała być idealna i doskonała, miała „dawać poczucie nieskończoności”<sup>20</sup>, które stałoby się podstawą życia ludzkiego. Jak pisze Piwińska:

*Romantycy wymyślili swoją miłość przeciw dwom teoriom i krytykowali dwie praktyki: nową, racjonalistyczną, hedonistyczną obietnicę wieku oświecenia, która radziła szukać względnego szczęścia w pozbawionym złudzeń erotycznym kompromisie. I starą, tradycyjną instytucję małżeństwa, która nie musiała się legitymować żadnymi argumentami, będąc zakorzeniona w obyczaju i w systemie prawnym. Przeciw temu stworzyli ideę miłości doskonałej i absolutnej, nie poddanej instytucji ani biologii, prawu ani rozumowi; miłość, którą niszczył bezpowrotnie najmniejszy kompromis i jakakolwiek skaza. Romantyczną miłość nazywano anielską, z rozczuleniem i rozbawieniem pisano o jej wdzięku, który, niestety, pryska w zetknięciu z życiem.*<sup>21</sup>

Wizja Witolda, jakiej doświadczyła Wacława była możliwa dzięki wcześniejszym informacjom na jego temat. W czasie jednego z niedzielnych obiadów, babka Hortensja zapytała zaproszonego miejscowego proboszcza, księdza Hilarego, o informacje na temat hrabiego Witolda, którego posiadłości sąsiadowały z Rodowem. Zarzut dziwactwa, jaki pani Rudolfowa i babka Hortensja kierują pod adresem Witolda („brata się” z ludźmi niższego stanu, zaniedbuje obowiązki towarzyskie), proboszcz odpiera, wychwalając jego cnoty:

*- Hrabia Witold (...) jest człowiekiem pracy i zasad, a nie blasku i przesądów. (...) jest chrześcijaninem w prawdziwym znaczeniu tego wyrazu, przy tym zacnym i użytecznym obywatelem kraju* (PW, I, 143).

---

<sup>19</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993, s.162. Zgodnie z propozycją Mircei Eliadego, hierofania to akt uobecniania się sacrum. Z kolei scena pojawiania się Mickiewiczowej Zosi w ogrodzie ma - według Ryszarda Przybylskiego - cechy epifanii. Zob. R. Przybylski, dz. cyt., s. 145.

<sup>20</sup> M. Piwińska, dz. cyt., s. 524.

<sup>21</sup> Tamże, s. 526-527.

Przedstawieniu postaci Witolda towarzyszy wzmianka o miejscu zamieszkania. Ksiądz Hilary mówi o nim: „...mieszka ciągle w swoim starożytnym modrzewiowym dworze...” (PW, I, 142). Modrzewiowy dwór przywodzi na myśl skojarzenia z poematem Cypriana Kamila Norwida, *Fortepian Szopena* z cyklu *Vade-mecum*:

*Jakby starożytna która Cnota*

*W dom modrzewiowy wiejski*

*Wchodząc,...*<sup>22</sup>

„Dom modrzewiowy wiejski” symbolizuje wszelkie cnoty, związane ze szlachetnością i pracą. (Antyczna bogini Cnota personifikuje wszelkie zalety.) Jest figurą pozytywnej polskości i Polaka.

Bohaterka szybko zrozumiała, że nieznany hrabia, o którym z wielką atencją mówi się w Rodowie, to inny: „Ten człowiek, o którym słyszę, **inny jest jakiś niż ci wszyscy**, których widuję!” (PW, I, 143) Jakby pochodził z innego świata, z innej rzeczywistości:

*Był tak niepodobny do wszystkich mężczyzn, których znałam, iż trzeba było koniecznie pomyśleć, że z **innego pochodził świata**. Nie miał ani żdźbła połyskliwych pozorów, którymi świetnieli tamci, a jaśniał za to cały niezmiernym spokojem i wielką podniosłością ducha.* (PW, I, 264).

Czy hrabia dlatego jest inny, bo rzeczywisty? Czy zatem najpiękniejszym marzeniem jest rzeczywistość?

Witold przypomina gwiazdę, która świeci tak mocno, że swoim blaskiem nas oślepia i dlatego jej nie widzimy. Niejednokrotnie zresztą jest on do niej przyrównywany:

*Miedzy innymi pokaże się także wśród nas gwiazda męskiego rodzaju i pierwszej na firmamencie naszym wielkości, gwiazda tajemnicza, która lubo bardzo blisko nas świeci i to nie byle jakim światłem urodzenia i majątku, mało widzialną bywa nam zwykle;... (PW, II, 175)*

---

<sup>22</sup> C. K. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] tegoż, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999, s. 159.

Po raz drugi Witold objawia się Wacławie na weselu Zeni. Wyłania się niejako z marzenia bohaterki: „Tak marzyłam i mimowolnie podniosłam wzrok zamglony wilgocią. Naprzeciw mnie, po drugiej stronie ołtarza stał hrabia Witold, niemy, także zamyślony” (PW, II, 193-194).

Jakby raz jeszcze marzenie było tożsame z rzeczywistością. O co tutaj tak naprawdę chodzi? W przypadku postaci Agenora czy Lubomira było inaczej. Fantazmat Witolda zrodził się jednak z innego, akceptowanego przez autorkę, kodu kulturowego (kod miłości romantycznej, kod sakralny). Dlatego marzenie o Witoldzie jest tożsame z rzeczywistym Witoldem. Źródłem fantazmatu Agenora z kolei jest kod romansowy, nieakceptowany: romanse to - używając określenia Adama Mickiewicza z *Dziadów cz. IV* – „księgi zbójeckie”. Z tego właśnie powodu dochodzi do rozdźwięku pomiędzy marzeniem a rzeczywistością. Agenor wydaje się bohaterce „...**jakby obcy i nie ten, o którym tyle chwil przemarzyłam**” (PW, I, 268).

Możemy zatem zaobserwować tutaj szczególną opozycję Orzeszkowej: z jednej strony marzenie wykarmione przez romanse, jakieś fikcje o miłości i jej obiekcie, z drugiej marzenie tożsame z rzeczywistym bohaterem. Ta tożsamość dwóch rzeczywistości w przypadku Witolda oznacza akceptację kodu romantycznego i sakralnego. Jest także swoistym komunikatem pisarki skierowanym do czytelnika: „moja opowieść jest realna”, „to nie jest wydumany romans”.

Identyczność obu Witoldów i wyrażająca się przez to akceptacja stają się kryteriami selekcjonowania marzeń. Hrabia zostaje jedynym marzeniem Wacławie. Marzeniem, które ocalało z dzieciństwa. Dzięki temu nabiera ono szczególnego znaczenia:

*Wiedziałam już wtedy z doświadczenia i potem przekonałam się wielokroć na sobie i innych, że z mnóstwa szybkich i rozmaitych wrażeń często wylacza się jedno, posiadające w sobie dziwną moc życia i trwania, i wtedy gdy wszystkie inne z upływem czasu bledną i nikną, ono żyje w nas, trwa i promienieje przy każdym na nie wejrzeniu* (PW, III, 18).

Zaskakującym może się natomiast wydawać sposób wartościowania owych wrażeń, do czego służy „szala pamięci”:

*Chcąc dowiedzieć się o wartości wrażeń, kiedykolwiek doznanych, trzeba je tylko po wielu latach minionych zważyć na szali pamięci. Te, które podniosą się w górę jak leciuchne*



*listki, były wynikiem płochości i wyobraźni; te, co zaciągały na szali i zapadną w głąb piersi, płynęły z serca i miały w sobie zarody prawdziwego uczucia.*

***Szala pamięci mojej opuszczała się zawsze nisko i dotykała najgłębszych stron mojej istoty, ile razy wspomnienie przyniosło mi obraz hrabiego Witolda... (PW, III, 18)***

Zarówno wrażenia, czyli przedmiot pomiaru, jak i pamięć są dość abstrakcyjnymi i niemierzalnymi fizycznie pojęciami. Co jest odważnikiem? Przecież wrażenia związane z wszystkimi mężczyznami (Franusiem, Agenorem, Lubomirem, Witoldem) są wynikiem „wyobrażeń”. Dlaczego więc szala pamięci opuszcza się, kiedy znajdują się na niej wspomnienia o Witoldzie? Czy odważnikiem byłaby tutaj przynależność do określonego kodu kulturowego i związana z tym akceptowalność? Być może.

Witold nie tylko staje się obiektem marzeń dziennych. Uobecnia się także w snach bohaterki:

***...przyłśnił mi się park rodowski, sklepienie niebios rzęsiście zasiane gwiazdami i grot na wzgórzu, a u wejścia do niej stojący hrabia Witold. (...) Sen o nim wydał mi się dobrą wróżbą... cała w końcu krótka moja z nim znajomość nie była tylko snem, który mi się wyśnił w porannej porze życia i znikł pozostawiając po sobie tylko niepochwytne i nieokreślone, ale promieniste szlaki myśli (PW, III, 233-234).***

Potraktowanie znajomości z Witoldem jakby była tylko snem czy marzeniem dziennym jest próbą zapomnienia o hrabim, próbą wyrzeczenia się go. Ale ten szczególny proces fantazmowania o Witoldzie nie ustaje nawet wtedy, kiedy Wacława - już jako nauczycielka - odnawia z nim znajomość. Po jednym z takich spotkań bohaterka mówi:

*Zobaczyłam znowu hrabiego Witolda, ale tym razem cały już wieczór z nim przepędziłam. Spojrzenie głębokich jak morze oczu jego tkwiło we mnie długo. Prosił, abym grała, i czułam, że całą duszą wsłuchiwał się w moją muzykę, pragnąc może usłyszeć w niej znowu dzieje mego serca, które już niegdyś wygrałam przed nim. Nie wiem, co posłyszał, ale gdy wstała od fortepianu, oczy jego miały blask bardzo piękny, który tym razem nie zagaśił już szybko, ale oblał mnie całą morzem nie znanego dotąd wzruszenia. Gdy odchodził, nic nie rzekł do mnie ustami, ale drżący uścisk jego ręki i wyraz twarzy, z jakim popatrzył na mnie powiedział mi tyle... tyle... że opisać tego nie jestem zdolna. (...)*

*- Śniło mi się! – i pragnęłam wmówić w siebie, że miałam tylko sen piękny i zapomnieć o nim...* (PW, III, 307-308)

Zamykając Witolda we śnie, Wacława po raz kolejny próbuje oswoić myśli i uczucia z nim związane. Wstrzymuje tym samym proces dojrzewania - jakby powiedział Bruno B. Bettelheim.<sup>23</sup>

Wacława jednak stara się za wszelką cenę zapomnieć o hrabim. W tym miejscu proces zapominania jest równoznaczny ze wstrzymaniem fantazmatycznej aktywności. Wyrzeczenie się tego jedyne już marzenia nie jest wcale łatwe:

*Szala pamięci mojej opuszczała się zawsze nisko i dotykała najgłębszych stron mojej istoty, ile razy wspomnienie przyniosło mi obraz hrabiego Witolda... Tym razem jednak nie chciałam zatrzymywać się długo nad tym wspomnieniem. Czułam, pojmowałam, że nie powinnam była roztkliwiać się i rozmarzać wtedy, gdy wielkie i trudne obowiązki poczynaty ciężać na moich młodych siłach* (PW, III, 18).

Fantazmat to pokusa... Wabi pięknym zapachem, czaruje kolorami tęczy, szepta słodkim głosem. Jest w nim coś szatańskiego:

*Wtedy na dzień mego serca odzywał się głos nieśmiały i mówił mi, że brakowałoby mi jeszcze czegoś... kogoś... alem nie słuchała tego zdradliwego głosu marzeń natrętnych...* (PW, III, 314).

Nie sposób zrezygnować z aktywności fantazmatycznej - to przecież zastępcze spełnianie pożądania, któremu na przeszkodzie stoi rzeczywistość. Byłoby to równoznaczne z rezygnacją z jakiejś części własnego „ja”. Wreszcie jest konieczne do substytucji – dlatego Wacławie tak trudno zaprzestać „produkowania” Agenora czy Lubomira.

Wyrzeczenie się natomiast marzenia o Witoldzie to nic innego jak wyrzeczenie się marzenia o miłości. Proces ten jest jednak niezwykle bolesny. I chyba ostatecznie niemożliwy:

---

<sup>23</sup> B. B. Bettelheim, dz. cyt., t. I, s. 53.

*Wyrzeczenie się nie przychodzi nigdy bez trudu, wtedy szczególnie, gdy człowiek mniema, że się wyrzeka na zawsze.*

(...)

*Na zawsze zrzekłam się tego marzenia i choć go całkiem odepchnąć od siebie nie mogłam, zdawało mi się, że nic już ono nie znaczy w moim życiu. Byłam pewną, że nigdy nie zmieni się ono w rzeczywistość, uważałam je za gościa natrętnego, który gdy postarzeję nieco, za rok, drugi, opuści mnie. I pragnęłam, aby opuścił mnie co prędzej, bo czasami bolało mnie serce... trochę (PW, III, 338-339).*

O miłości nie sposób nie marzyć. Nie-marzenie o miłości to pogrążenie się w ciemności i rozpacz, to samounicestwienie. Totalna destrukcja. Anihilacja zgodna z biblijnym przekazem *Hymnu o miłości* św. Pawła. Zatrzymanie procesu fantazmowania okazuje się absolutnie niemożliwe. Nie tylko byłoby rezygnacją z jakiegoś aspektu „ja”, ale rodzajem symbolicznej śmierci. Dlatego Waława dochodzi do ostatecznej konkluzji:

***Na koniec miłość przestała całkiem wchodzić w rachunek mego życia. Nie pozostał mi już ani cień nadziei, a jednak... marzenie pozostało. Przenosiłam je cierpliwie i czekałam starości, która mnie z nim rozłączyć miała na zawsze (PW, III, 340).***

Marzenie (o) miłości, które jest marzeniem o Witoldzie, pozostaje, a Waława, zobowiązując się dochować mu wierności, dojrzewa. Dopiero w tej chwili możliwa jest powtórna epifania hrabiego. Bohaterka mówi: „Przedemną stał człowiek snów, marzeń i przeczuć moich...” (PW, III, 403). To właśnie ten moment - moment miłosnego objawienia - pozwala Waławie uzyskać wolność absolutną. I ostatecznie ukonstytuować swoją tożsamość. Symbolizujące wolność skrzydła, które wyrastają u jej ramion, już nigdy się nie złamią. Są wiecznotrwałe; zanoszą ją wszędzie, dokąd tylko zapagnie:

*I zaprzestałam także wędrownym ptakom zazdrościć ich skrzydeł szybkołotnych, bo zdawało mi się, że mnie samej urosły skrzydła u ramion i że potrzebuję tylko zapagnąć, aby pożegłować na nich w zaczarowaną szczęścia krainę (PW, III, 404).*

To właśnie wolność jest jednym z najważniejszych żywiołów, które - według romantyków - miała rozpętać miłość.<sup>24</sup>

Przedstawiony zgodnie z koncepcją miłości romantycznej fantazmat bohaterki obrazuje miłość idealną. A raczej – tęsknotę za taką miłością. Jej pożądanie. Pożądanie, jak wynika z definicji, niemożliwe do spełnienia. Fantazmatyczne obrazy przedstawiają wreszcie dramat kobiety poszukującej miłości. Dramat Orzeszkowej. I dramat wielu innych kobiet niezależnie od czasu, w jakim żyją czy od pozycji społecznej, jaką zajmują.

#### IV. *Pan Wenus*: dygresja

Szczególną opowieścią o „produkowaniu” kochanka jest książka *Pan Wenus* (1884) zapomnianej francuskiej pisarki z przełomu XIX i XX wieku publikującej pod pseudonimem Rachilde (właściwie Marguerite Vallette).<sup>25</sup>

Przywołajmy pokrótce treść tej opowieści.

Raula de Vénérande jest młodą dziewczyną pochodząca z bogatego arystokratycznego rodu. W pracowni kwiaciarki, Marii Silvert, poznaje jej młodszego brata, Jakuba. Ten rudowłosy mężczyzna, z girlandą czerwonych róż na piersi, zajmujący się w czasie choroby siostry wytwarzaniem sztucznych kwiatowych ozdób, wywiera na niej bardzo silne wrażenie.

Raula postanawia znaleźć Jakubowi odpowiednią pracownię oraz wyposażyć ją w potrzebne sprzęty. Bohaterka odwiedza go w pracowni pod pozorem sprawdzenia postępów w zajęciach malarskich. Zafascynowana urodą młodzieńca zakochuje się w nim. Jakub zostaje... jej kochanką.

Ostatecznie decyduje się, wbrew woli swej ciotki-opiekunki, i ku rozpaczynie zakochanego w niej barona Raittolbe’a, poślubić Jakuba. Silvertowi oznajmia: „Będziesz mi ukochaną żoną, jak niegdyś byłeś mą uwielbianą kochanką!” (P, 135)

Kiedy Jakub ją zdradza, Raula uważa za konieczne zmazać plamę na honorze. Wchodzi – w męskim ubraniu – do sypialni Raittolbe’a, gdzie przebywa Silvert w stroju kobiecym i oboje się przebierają. W tym właśnie momencie bohaterka porzuca rolę męża Jakuba, zaś Jakub przestaje pełnić rolę żony Rauli. To właśnie on staje do pojedynku

---

<sup>24</sup> M. Piwińska, dz. cyt., s. 528-529.

<sup>25</sup> Rachilde. *Pan Wenus*, przeł. B. Grzegorzewska, Warszawa 1980. Dalej jako P, z podaniem strony.

z Raittolbem i ginie od jego ciosu. Zrozpaczona Raula każe wykonać woskową postać zmarłego i umieszcza figurę w zamurowanym pokoju, do którego prowadzą potajemne drzwi.

Przytoczona narracja, podobnie jak tytuł, wskazuje nadrzędny problem związany z zamianą płci. Pierwsza część tytułu „pan” odwołuje do męczyzny - na tej podstawie możemy wnioskować, że bohaterem opowieści będzie mężczyzna. Jednak nazwa własna „Wenus” w oczywisty sposób przywołuje postać kobiecą – mitologiczną boginię miłości. Zatem tytuł konotuje jakąś bliżej nieokreśloną sprzeczność, jego człony wzajemnie się wykluczają. Z perspektywy analizy stylistycznej jest rodzajem oksymoronu.

Spróbujmy zatem rozstrzygnąć tę konotowaną przez tytuł sprzeczność. Już na pierwszych stronach przedstawiona jest postać Jakuba, który wyrabia sztuczne kwiaty, przejmując tym samym rolę zawodową swej siostry. Zaskoczonej Rauli mówi: „... na razie Maria Silvert to ja” (P, 20). Chłopiec staje się kobietą także wówczas, kiedy ubiera się w damską koszulę – z braku odpowiedniej dla siebie bielizny (P, 57). W pracowni, w której Raula umieściła Jakuba, bohaterka przygląda się kąpiącemu młodzieńcowi. Jego cielesna piękność zostaje porównana do kształtów Wenus (P,44).

To właśnie w czasie tej sceny zdają się konstytuować role płciowe, jakie bohaterowie przyjmują. Raula, po przyjrzeniu się ciału chłopca, myśli o nim jako o... dziewczynie:

*I odkąd to Raula de Vénérande, na której orgie nie robią żadnego wrażenia, odczuwa zamęt w głowie na widok mężczyzny słabego jak dziewczyna?*

*Powtórzyła to słowo: dziewczyna! (P,45)*

Wielbi jego piękność tak, jak gdyby był kobietą: „Mówiła *piękność*, nie mogąc powiedzieć: *kobieta*” (P, 70). Wreszcie decyduje się używać względem niego zaimka żeńskiego „ona” (P, 71).

Bohaterka z kolei mówi do Jakuba słowami:

„- I niech pan sobie zapamięta, że jestem chłopcem – mówiła – artystą, którego moja ciotka nazywa swym bratankiem...” (P, 42). Silvert podchwytuje tę „grę”, zwracając się do Rauli „panie de Vénérande” (P, 43).

Jakub zdaje się utożsamiać z nadawaną mu kobiecością, deklarując: „będę znów twoim niewolnikiem, tym, którego nazywasz swoją kobietką!” (P, 98). Jednakże ta indukowana tożsamość płciowa, z którą bohater zdaje się zgadzać, staje się źródłem bolesnej samowiedzy. W pałacu Rauli, w czasie gdy zaproszeni przez nią znajomi poznają jej narzeczonego/narzeczoną i przyrównują go to do Wenus, to do Adonisa, to do kariatydy (P,

132-133), oglądany i oceniany jak gdyby był posagiem - kobiecym posagiem – Jakub wykrzykuje:

*– Nie jestem człowiekiem! (...) – Jestem zbitym zwierzęciem, które wraca, by lizać ci dlonie! Jestem niewolnikiem, który kocha bawiąc jednocześnie! Nauczyłaś mnie mówić po to, bym mógł powiedzieć tutaj, że do ciebie należę!... (P, 133)*

„Produkowanie” kochanka/kochanki polega zatem na zamianie płci oraz na przyrównywaniu do kobiecych posagów – a ogólniej - do kulturowych klisz kobiecości (także i męskości). Albo - ta „kreacja” odbywa się właśnie poprzez takie porównania. Jednocześnie proces „produkowania” wiąże się nieodłącznie z reifikacją: „stał się jej [Rauli – A. E. B.] rzeczą” (P, 84).

O ile nadawanie Jakubowi nowej, kobiecej tożsamości seksualnej odbywa się w dużej mierze poza nim, poza jego wolą, o tyle Raula dokonuje zamiany płci w dużej mierze świadomie. Identyfikując się z męską płcią, w rozmowie z baronem Raittolbem, używa męskiego rodzaju: „zakochany”, „nie zostanę zrozumiany” (P, 69, 70). O swoim małżeństwie z Jakubem mówi w znamieny sposób: „– Panna Silvert poślubi pana Raulę de Vénérande,...” (P, 121). Obcięcie włosów przez nią zostaje skomentowane następująco: „Przez to upodabnianie się do mężczyzny biedna Raula skompromituje w końcu swojego męża!” (P, 146). W innym miejscu przebiera się w męski ubiór:

*Stojąc przed lustrem, ukazującym jej odbicie mężczyzny pięknego jak powieściowi bohaterowie, o których marzą dziewczęta, ręką, na której błyszczała obrączka, przesunęła po krótkich kręconych włosach (P, 149-150).*

Już ciotka Elżbieta zwykła nazywać Raulę „bratankiem” (P, 34), kiedy ta zajmowała się nauką męskich przedmiotów (np. szermierki). W podobny sposób zwracał się do niej baron, mówiąc: „drogi przyjacielu!” (P, 50, 66), „młody przyjacielu” (P, 90).

Kulminacyjnym punktem „produkcji” kochanka/kochanki jest sporządzenie woskowej podobizny zmarłego. Ten akt jest rodzajem zdublowania znamiennej kreacji, którą śledzimy w powieści. Rodzajem rekapitulacji, ale i odsłonięciem:

*W pałacu Vénérande’ów, w lewym skrzydle, którego okiennice są zawsze zamknięte, znajduje się zamurowany pokój.*

*Pokój ten jest niebieski jak bezchmurne niebo. Na łożu w kształcie konchy, strzeżonym przez marmurowego Erosa, spoczywa woskowy manekin pokryty skórą z przezroczystej gumy. Rude włosy, jasne rzęsy, złoty meszek na piersiach są naturalne; zęby zdobiące usta, paznokcie dłoni i stóp zostały wyrwane trupowi. Oczy z emalii mają czarujące spojrzenie.*

*Zamurowany pokój posiada ukryte w ścianie drzwi.*

*Nocą kobieta w żałobie – a czasem młody człowiek w czarnym ubraniu – otwiera te drzwi.*

*Kłęką przy łóżku i długo napatrzywszy się cudownym kształtom woskowej figury obejmuje ją, całuje jej wargi. Sprężyna umieszczona wewnątrz piersi połączona jest z ustami i ożywia je (P, 177).<sup>26</sup>*

Czy ta zamiana (gra?) płci nie jest znamienna? Czy nie sugeruje ona, że jakkolwiek akt twórczy jest domeną mężczyzny? „Męskiej” głowy? Czy tworzyć może tylko mężczyzna, nawet jeśli produkcja ma charakter reproduktywny? I czy kobieta, chcąc „produkować”, musi stać się mężczyzną? Musi stać się męska?

O jakim dramacie mówi tak naprawdę powieść Rachilde? O dramacie płci, dramacie namiętności i miłości czy o dramacie twórczości? Nie sposób chyba tego rozstrzygnąć. Jakby wszystkie te dramaty były ze sobą ściśle powiązane. Jakby były nierozłączne. Jakby nieustannie było trzeba zamieniać „piętno w płci w piętno stylu”.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Podobny wątek możemy prześledzić w opublikowanej w 1952 roku powieści Marii Kuncewiczowej *Leśnik*. Przedstawia on fascynację hrabiny Izabeli Rawicz służącym, nazywanym Bojarskim albo Bojarem. Kiedy ten ginie, w czasie wypadków roku 1863, zrozpaczona hrabina odkupuje jego zwłoki i martwego kochanka kładzie w swoim łożu a sama nie odstępowała go ani na chwilę. Dopiero interwencja policji i rodziny Izabeli pozwoliła na piąty dzień pochować rozkładające się zwłoki służącego. Z dalszej lektury dowiadujemy się, że hrabina, nie pogodzona z jego śmiercią, kazała sporządzić kukłę Bojara: „Był kukłą o woskowej twarzy z kruczą peruką i czerwoną kresą na obnażonej piersi... W blasku świec zaśniły porcelanowe oczy i pierścion na drewnianym palcu.” M. Kuncewiczowa, *Leśnik*, Warszawa 1988, s. 107.

<sup>27</sup> G. Borkowska, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 87.

## Rozdział V: W ogrodach Orzeszkowej

*Najrozleglejszy krajobraz jest obrazem mej duszy.*<sup>1</sup>

Juliusz Romski

### I. Pejzaż i Psyche

Obraz obserwowanego przez Wacławę krzaku dzikiej róży rosnącego swobodnie na polu zestawiony z kwitnącą w cieplarni babki Hortensji pelargonią zapisuje szczególną konstatację dotyczącą kondycji dziewiętnastowiecznej kobiety „zamkniętej” w przestrzeni domu. Jednocześnie odsłania świadomość takiej sytuacji, stając się rodzajem deziluzji. W przedstawianiu kwiatów można wyczytać nie tylko taką świadomość.

Kwiaty mogą komunikować różne stany emocjonalne człowieka czy szerzej - wszelkie przeżycia psychiczne. Zgodnie bowiem z romantyczną koncepcją natury, sposób jej przedstawiania miał odzwierciedlać uczucia człowieka. „Przyroda – zauważa Alina Kowalczykowa – zostaje podporządkowana sytuacji bohatera odnajdującego w niej analogie dla własnych stanów emocjonalnych.”<sup>2</sup> O podobnej funkcji krajobrazu pisze także Ryszard Przybylski. Romantyk w pejzażu widział - jak zaznacza autor - „psychiczną rzeczywistość

---

<sup>1</sup> E. Orzeszkowa, J. Romski, *Ad astra. Dwugłos, Pisma zebrane*, t. 35, Warszawa 1950, s. 95. Dalej jako AA, z podaniem strony i inicjałów autorów.

<sup>2</sup> A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Warszawa 1982, s. 25.



swej duszy, zatopionej w przestworzach kosmosu, w nieskończonych głębinach swego *ja* lub w burzliwej historii swego niezwykłego stulecia”.<sup>3</sup>

Ireneusz Sikora, analizując symbolikę roślinną w poezji Młodej Polski, zwraca uwagę na pewne popularne zabiegi stylistyczne:

*Rozpowszechnionym chwytem poetyckim, uzasadniającym przestrzenne, krajobrazowe kształtowanie wewnętrznego pejzażu, było odwołanie się do poetyki snu lub marzenia na jawie. Zabieg ten niejako uprawdopodobniał wybór właśnie takiego elementu krajobrazu, jak rozkwiecona łąka, która stawiała się obrazowym odpowiednikiem pragnień, marzeń, oczekiwań podmiotu.*<sup>4</sup>

Ujmowanie łąki, ogrodu czy parku (szerzej: pejzażu) w kategoriach wewnętrznego krajobrazu człowieka, obrazującego ponadto jego psychiczne przeżycia, odpowiada w dużej mierze romantycznemu rozumieniu przyrody. Tak pojmowana natura „mówi”, poddając się zarazem prawu lektury.

Przedstawienia krajobrazu, odzwierciedlając wewnętrzne przeżycia człowieka, mogą komunikować erotyczne pragnienia. Zgodnie z Freudowską wykładnią, pojawiający się w marzeniach sennych krajobraz (jego elementy) symbolizuje żeńskie narządy płciowe.<sup>5</sup> Warto w tym miejscu przytoczyć za Sigmundem Freudem fragment przykładowego snu:

*...a wtedy ktoś włamał się do mieszkania; przerażonym głosem wezwwała posterunkowego. Ten jednak i dwaj włóczędzy zgodnym krokiem poszli do kościoła, do którego wiodło wiele stopni; za kościołem znajdowała się góra, na górze zaś gęsty las.*<sup>6</sup>

Obecne tutaj elementy pejzażu, takie jak góra i las mają oznaczać - odpowiednio – wzgórek łonowy (*mons veneris*) oraz włosy łonowe (*crines pubis*). Kościół albo kaplica symbolizuje waginę, zaś schody – akt seksualny.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Kraków 1978, s. 21. Warto także zaznaczyć, że Przybylski, przedstawiając uwagi na temat ogrodu angielskiego, nazywa go „swego rodzaju tekstem.” R. Przybylski, dz. cyt., s. 13.

<sup>4</sup> I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 152, 153, 166.

<sup>5</sup> S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 313-314, 320-323. Por. E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976, s. 76.

<sup>6</sup> Tamże, s. 313.

<sup>7</sup> Tamże.

Krajobrazowi erotycznemu przyglądamy się także w opowieści angielskiego rysownika drugiej połowy XIX wieku, Aubreya Beardsleya, zatytułowanej *Pod wzgórkim*. Jego bohater, Tannhäuser, wkracza do mitologicznego ogrodu miłości, krainy, którą włada Wenus. Zgodnie z przekazem siedziba tej bogini znajdowała się na Cyprze, na najwyższej górze tej wyspy.<sup>8</sup>

Ulokowany na szczycie góry ogród miłości wyobrażany jest na kształt mitologicznej Arkadii czy biblijnego Edenu - to kraina wiecznej wiosny symbolizującej młodość, nieśmiertelność, szczęście. Ale wewnątrz góry odpowiada archetypowemu łonu matki-ziemi, tajemniczej czeluści, z której wyłania się i do którego powraca każde życie, miejsca budzącego zarówno tęsknotę, jak i lęk, miejsca miłości i śmierci zarazem.<sup>9</sup> Wenus bowiem jest nie tylko boginią miłością, ale i boginią śmierci. Robert Graves przypomina, że nazywano ją Boginią Śmierci w Życiu, a nieraz była identyfikowana z Atropos, najstarszą Mojrą.<sup>10</sup> Jest ona zatem swoistym metasymbolem kobiecości, która nie tylko utożsamiana jest z miłością, ale i ze śmiercią. Pamiętamy bowiem, że to właśnie postać kobieca personifikuje w tradycji kultury śródziemnomorskiej śmierć.

Kiedy Tannhäuser wędruje przez królestwo Wenus, napotyka tajemniczy krajobraz:

*Krajobraz stawał się coraz bardziej tajemniczy. (...) W oddali, pośród drzew, lśniło srebrzyste, nieruchome jezioro – uciszona, romantyczna woda, (...).*

*Kawaler wpadł w przedziwny nastrój spoglądając na jezioro. Wydało mu się, że gdyby odważył się zmarszczyć jego blade oblicze kamykiem, mogłoby ono przemówić, wyjawić jakąś ciekawą tajemnicę, wypowiedzieć piękne słowo.*

*Lecz lękałbym się tak uczynić, powiedział do siebie. (...) Chwilami jezioro przybierało fantastyczne kształty lub wzrastało dwudziestokrotnie, lub też kurczyło się stając się miniaturą samego siebie, nie tracąc przy tym swego niezmałconego spokoju i śmiertelnej powściągliwości. (...) Lecz może jezioro to było jedynie namalowane. Widział takie rzeczy w teatrze. Jakkolwiek bądź było to cudowne jezioro, piękne jezioro, i bardzo pragnąłby się w nim wykąpać, lecz był pewien, że utonąłby, gdyby spróbował.*<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Por. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, Warszawa 1967, s. 56.

<sup>9</sup> Zob. E. Kuryluk, dz. cyt., s. 87.

<sup>10</sup> R. Graves, dz. cyt., s. 76.

<sup>11</sup> A. Beardsley, *Pod wzgórkim*, przeł. M. Słomczyński, [w:] E. Kuryluk, dz. cyt., s. 219. Wszystkie podkreślenia w cytatach, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – A. E. B.

Kurczące i rozkurczające się jezioro przypomina kobiecą waginę – zapowiedź rozkoszy, ale i groźbę zagłady. Pragnienie bohatera powściąga lęk przed kobiecym narządem – przestrzenią, która pochłaniając, uśmierca.<sup>12</sup>

Wizja matki-ziemi, konotując funkcje macierzyńskie, przywołuje postać dziecka. Mircea Eliade zaznacza, że wiele ludów pierwotnych grzebało zmarłych w pozycji embrionalnej, wierząc, że matka-ziemia ponownie wyda ich na świat.<sup>13</sup> Zatem - jak notuje Ewa Kuryluk: „Podziemny świat Wenus ujawnia jeszcze jedno archetypiczne oblicze – jest domeną matki. Powrót do niej to powrót do dzieciństwa.”<sup>14</sup>

Autorami przywołanych powyżej fragmentów przedstawiających erotyczny pejzaż byli mężczyźni. Mężczyźni dokonywali także analiz i interpretacji tego krajobrazu w kontekście kobiecej seksualności. Na ten szczegół zwraca uwagę Ellen Moers. Podkreśla, że wszelkie nazwy związane z żeńską płciowością zostały sfabrykowane w męskim umyśle.<sup>15</sup> Przykładem może być choćby łacińskie słowo *vagina* oznaczające kanał prowadzący do/od macicy, które przez męską wyobraźnię zostało zastąpione określeniem pochwa. Ten ostatni wyraz konotuje mniej istotną - z biologicznej perspektywy - funkcję. Oznacza miejsce, w którym kryje się miecz symbolizujący członek.<sup>16</sup> Pochwa zatem oznacza nie tyle kanał, przez który wydostaje się dziecko, ale - na zasadzie komplementarnej – narząd, w którym kryje się penis.

Podobnie jest w przypadku określenia wzgórek Wenery (*mons Weneris*). Góra oznacza organ męski, a nie – jak sugeruje nazwa - kobiecy i nie odwołuje się do alpejskiego krajobrazu. Jak dowodzi Moers:

*Określenie Wenery pokazuje raz jeszcze, że to mężczyzna, a nie kobieta, wynalazł nazwę: góra Wenus jest miejscem uświęcającym heteroseksualną miłość i męskie uwielbienie, a nie Świątynię Samotności poświęconą Dianie, bogini dziewic.*<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Por. E. Kuryluk, dz. cyt., s. 90.

<sup>13</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 245-246.

<sup>14</sup> E. Kuryluk, dz. cyt., s. 92.

<sup>15</sup> E. Moers, *Literary Women. The Great Writers*, New York 1985, s. 256.

<sup>16</sup> Tamże. „Wszystkie długie przedmioty – wyjaśnia Freud - laski pnie, parasole (z powodu napięcia dającego się porównać do erekcji), wszelkiego rodzaju długa i ostra broń - noże, sztylety, dzidy – przedstawiają członek męski.” S. Freud, dz. cyt., s. 303.

<sup>17</sup> Tamże, s. 257. Tłumaczenie moje – A. E. B.

W pracy poświęconej opowiadaniom Nataniela Hawthorne’a - autora znanej w Polsce *Szkarłatnej litery* - Mary Rohrberger, analizując w jednym z rozdziałów utwór zatytułowany *Roger Malvin’s Burial*, zwróciła uwagę na symboliczne funkcje każdego z elementów opowiadania. Szczególną rolę spełnia przedstawianie lasu. Las bowiem – jako figura ludzkiej podświadomości –

Nawiązując do powyższych propozycji interpretacyjnych, zobaczmy, w jaki sposób, w estetyzujących przedstawieniach pejzaży czy kwiatów w prozie Orzeszkowej, zapisuje się kobiece libido? Jakie „dramaty namiętności” można wyczytać w opisach natury czy poprzez odwołania do retoryki kwiatów? Wreszcie - o jakich „dramatach namiętności” autorki *Ad astra* mówią dramaty jej bohaterek?

## II. Pejzaż Wacławy: Agenor - napowietrzny rycerz

*Przypomnij sobie, cośmy widzieli, jedyna,  
W ten letni, tak piękny poranek:  
U zakrętu leżała plugawa padlina  
Na ścieżce żwirem zasianej.*  
Charles Baudelaire<sup>18</sup>

W pewien samotny wieczór Wacława spogląda przez okno swojego pokoju na jesienny krajobraz:

*Nad wieczorem siedziałam w pokoju moim sama jedna i patrzyłam przez okno na świat pogrążony w ciszy i mgle jesiennej. Zadumanym okiem wodziłam po niskim sklepieniu, na którym wśród tła bladego błękitu ciągnęły szeregiem obłoki ciemne, w fantastyczne połamane kształty (PW, II, 31).*

Bohaterka, przyglądając się chmurom na bladobłękitnym niebie, dostrzega pewien obłok:

---

symbolizuje wszelkie popędy bohatera związane z tą sferą. M. Rohrberger, *Hawthorne and the Modern Short Story. A Study in Genre*, Hague-Paris, 1966, s. 26.

<sup>18</sup> Ch. Baudelaire, *Padlina*, przeł. M. Jastrun, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*, oprac. M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1994, s. 81.

*Zza krańca widnokregu wypłynął jeden z obłoków takich, ale większy i majestatyczniejszy jak inne. Ostatnie promienie słońca, co się już zatoczyło na wzgórze, grały na nim urozmaiconych barw tonami. Wierzch miał złocisty, brzegi okrążone ciemną purpurą, a po bokach dwa skrzydła z dwóch srebrnych utkane chmurek. Pędzony łagodnym wiatrem z wolna i poważnie wkraczał wspinały obłok na blade sklepienie, a gdy już całkiem wyłonił się zza wąskiego pasa borów, zamykających widnokrag; przybrał postać olbrzymiego rycerza w złotym hełmie na głowie, w rozwianej śród biegu szacie purpurowej, z dwoma śnieżnymi skrzydłami, które zdawały się go unosić we wrzawę walk i bohaterskich czynów. Łagodny wiatr od zachodu wiał ciągle i coraz dalej ku środkowi sklepienia posuwał napowietrznego rycerza-olbrzyma (PW, II, 31-32).*

Obserwowany obłok wyróżnia się rozmiarami i dostojnym wyglądem. Promienie słoneczne barwią go na kolor złocisty, purpurowy i srebrny. Po krótkim czasie obłok przybiera kształt rycerza odzianego w złoty hełm i purpurowy płaszcz z białymi skrzydłami. Rycerz-obłok wydaje się być gotowym do dokonania heroicznych czynów.

Wacława śledzi wzrokiem napowietrznego rycerza-bohatera, który wraz ze zgaśnięciem ostatnich słonecznych blasków ulega metamorfozie. Złocisty hełm pokrywa się rdzą, purpura płaszcza żółknie a srebrne skrzydła stają się brudnopopielate. Rycerz ów, jak Andersenowski nagi król, zdaje się tego nie zauważać i majestatycznie posuwa się nadal po nieboskłonie:

*Nagle ze szczytów wzgórz odległych ostatnie znikły słońca promienie, a zarazem świetne barwy pięknego obłoku przygasać poczęły. Naprzód złocisty hełm pociemniał jakby rdzą pokryty, potem purpura szaty rozwiewnej zbladła i mętną oblala się żółtością, na koniec skrzydła srebrne w dół się opuściły i brudnopopielatej nabrały barwy. Mimo to jednak obłok jak rycerz odarty z purpury i zbroi kroczył jeszcze chwil kilka po sklepieniu z wolna, wspaniale (PW, II, 32).*

Dopiero gwałtowny podmuch wiatru zdeformował kształty rycerza z chmur, który przybrał postać kalekiego żebraka:

*Lecz z nagłą powiał wiatr silniejszy, zwiastun zapewne nadchodzącej nocy, a obłok pod niebem zachwiał się i rozrzedził. Nie rozprzął się jednak zupełnie, tylko gdy się już*

*znalazł na samym środku sklepienia, zamiast do rycerza-bohatera podobnym był do kaleki-żebraka, z którego brudne i podarte opadają szmaty* (PW, II, 32).

Ta szczególna metamorfoza wywiera na bohaterce tak przykre wrażenie, że odwraca wzrok od owej chmury i... zauważa czarnego ptaka, który „zabiera” nędzarza i oczyszcza w ten sposób błękitne sklepienie:

*Odwróciłam spojrzenie od obłoku, który świetny, gdy na nim grały blaski słoneczne, tak brzydkim stał się, gdy go odstąpił połysk pożyczany, i potoczywszy okiem dalej po sklepieniu spotkałam w górze wielkiego czarnego ptaka, który kołysał się w powietrzu z poważną swobodą pomiędzy dwoma popielatymi chmurkami pod kawałkiem czystego błękitu. Po chwili rozpuszczone skrzydła ptaka uniosły go daleko od chmurek towarzyszek...* (PW, II, 32-33).

Obserwowany ptak, który początkowo wydaje się Wacławie orłem, górskim monarchą, ostatecznie zostaje rozpoznany jako kruk – symbol padlinożerców (PW, II, 33).

Bohaterka jeszcze raz spogląda na niebo, dostrzegając pomiędzy chmurami szczególną gwiazdę:

*...na jednej z nich spoczęło moje oko. Nie była ona tak świetna, jak bywają gwiazdy lipcowej nocy, ale zdawało mi się, że drżała w niej rzewność niby w nieśmiałym, ale promiennym oku dziewczicy. Nagle zrobił się w górze ruch obłoków i chmurek; gwiazdka moja, blada, lecz rzewna, oderwała się od tła błękitnego i rozplynęła się w powietrzu mnóstwem iskier, które wnet zgasły. Na miejscu kędy błyszczała, stanął przygnany wiatrem obłok szary...* (PW, II, 33-34)

Obserwowana gwiazda gaśnie, by na jej miejscu pojawiła się szara chmura. Po raz kolejny, nie mogąc znieść tego widoku, dziewczyna zasłania oczy. Ale dramatyczna przemiana rycerza w żebraka, orła w kruka, której była świadkiem, cały czas się rozgrywa. Gdzie? Przed oczyma duszy:

*Zakryłam dłonią oczy, a przed wzrokiem mej duszy kroczący po obłokach olbrzym rycerskie szaty swe zamienił na łachmany nędzarza, wspaniały orzeł przybrał postać*

*pospolitego kruka, gwiazdy jedna po drugiej spadały z nieba i rozplywały się jak fajerwerk w iskry, które wnet gasły* (PW, II, 34).

Czymże zatem jest ten naniebny, pełen dramaturgii pejzaż oglądany przez Wacławę? Nietrudno chyba odgadnąć. Napowietrzny rycerz-olbrzym jest figurą Agenora. Ten właściciel gotyckiego pałacu, najświetniejsza w okolicy partia, ideał mężczyzny z upływem czasu staje się podobnym do napotkanego przez bohaterkę prostego chłopaka na wychudłej szkapie (PW, I, 205). Tak jak heros z chmury zamienił się w kalekę-żebraka. Napowietrzny rycerz, świecący pożyczanym blaskiem, okazał się nędzarzem. Rozwiął się. Tak jak rozwiewają się marzenia. Umarł dokładnie tak, jak wcześniej dla Wacławy umarł Agenor. Czarny ptak „zabrał” trupa. Martwy Agenor jest już bowiem tylko padliną, którą należy sprzątnąć. Zajął się tym kruk - padlinożerny ptak.

Błada gwiazdka świecąca na wieczornym niebie to z kolei figura hrabiego Witolda, którego Wacława zobaczyła przypadkowo w ogrodzie babki. O Witoldzie mówi się często jako o gwieździe pierwszej wielkości. Gwiazda ta jednak rozbłysła tylko na chwilę i wkrótce zgasła. Tak jak hrabia, który na moment pojawił się w życiu bohaterki, by szybko zniknąć.

W tym estetyzującym przedstawieniu wieczornego nieba można więc wyczytać jakąś drugą narrację – w fenotekście zapisuje się genotekst. Obserwowany przez Wacławę naniebny pejzaż jest rekapitulacją opowieści o fantazmatycznym „produkowaniu” kochanka. Odślania podwójność opowieści o Wacławie: narracja pejzażowa staje się historią fabularną. Swoistą retardacją, zatrzymaniem, które pozwala zrekapitulować, powtórzyć opowieść. Fałdem tekstu, w którym jeszcze raz czytamy fantazmatyczną narrację o „wytwarzaniu” kochanka zogniskowaną na najważniejszych detalach. Gdyby dodać jeszcze przedstawienie rozgrywające się przed oczyma duszy Wacławy, to historia ta nie tylko podwaja się, ale potraja. Genotekst zapisuje więc się nie tylko w przedstawieniu pejzażu, ale także poprzez wielokrotne powtórzenia tej opowieści.

Odwołując się do spostrzeżeń Sandry M. Gilbert i Susan Gubar, ta mikronarracja byłaby swoistym *mise en abyme*, wskazówką „kompozycji szkatułkowej”. Według badaczek narracje kobiet-autorek można czytać jako palimpsesty, opowieści ukryte niejako „pod” (właściwie – „obok”) nadrzędną fabułą. W ten sposób odślania się - rozumiana nieco odmiennie niż u Julii Kristevej - podwójność kobiecego pisania.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> S. Gilbert, S. Gubar, *Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven-London, 1984, s. 73. O *mise en abyme* pisze także M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 21.

### III. Krajobraz puszczy

#### 1. Puszcza: bohaterka

Pierwsza część powieści w listach *Ad astra*, napisanej przez Orzeszkową wspólnie z Juliuszem Romskim (pseudonim Tadeusza Garbowskiego), nosi znamieny tytuł: *W puszczy*. Maria Konopnicka, recenzując ten dwugłos, wysunęła tezę, że przedstawiona na pierwszych stronach puszcza jest... bohaterką:

*A jest ta Puszcza nie tylko osobnym światem w sobie, ale tak dalece indywidualnym, barwnym, pełnym własnego życia i własnego ruchu, że - i to jest zarzut jedyny - nie zawsze w roli tła wytrwać i pomieścić się może, lecz sama nagle staje się obrazem - co mówię? - osobą, bohaterką nawet, i wypełnia cały horyzont widzenia.*<sup>20</sup>

Puszcza-bohaterka przyjmuje różne oblicza. Na początku układa się w figurę czarnoksiężskiego pałacu, w którym spoczywa zaklęta królowna:

*Zadumy, cisze, zmroki wieczorne, ciemności nocne ścielą tu całuny uśpienia i smutku; mgły snują żalobne przedziwa, mróz ze szronu i lodu wykuwa szklane trumny i z grozą gromów, z wirem wichrów przetaczają się burze zimowe i letnie, a zaklęta królowna żyje - i nie przerywa się nigdy, choć niekiedy przycicha lub słabnie bicie jej nieśmiertelnego serca. Nie znikają też nigdy ze stropu jej pałacu, choć niekiedy za chmury się kryją, słońce i gwiazdy....* (AA, 7-8, EO)

Szklana trumna „ze szronu i lodu”, „całuny uśpienia i smutku” przykrywające zaklętą królową, strop pałacu ze słońca i gwiazd odwołują się do znanej baśni o śpiącej królownie.

Opisywanie puszczy w kategoriach baśniowości pojawia się wielokrotnie. W jednym z pierwszych listów Rodowski pisze do Seweryny: „Żyje Pani w krainie baśni” (AA, 44, JR).

---

<sup>20</sup> M. Konopnicka, „Ad astra”, cz. III, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 45, s. 856. Przedstawienie puszczy jako niezależnej od człowieka bohaterki było zgodne z młodopolską poetyką i odpowiadało pełnionej przez motyw puszczy czy lasu funkcji symbolicznej. Zob. I. Sikora, dz. cyt., s. 142.



Jednakże obraz puszczy jako czarnoksięskiego pałacu zamienia się szybko w wizję macierzyńskich sosen:

*Za gęstwinami i drogami, za polanami i łąkami, za strumieniami i rzekami stoi Bór-Lada, klejnot puszczy najdrogocenniejszy, odwieczne dziedzictwo olbrzymek (AA, 8, EO).*

## 2. Puszcza: matka-karmicielka

Rozpościerające się sosny-olbrzymki przypominają armię amazońskich broniących granic państwa. Majestatycznie rozstawione, wydają się być siostrami mitologicznych gigantów albo podobne są kariatydom:

*Ze wszystkiego wokół najstarożytniejsze żyją tu same jedne sosny, potężnie broniąc państwa swego od najścia plemion innych. Jak przystoi olbrzymkom, nie zbiegają się w tłumy, lecz znacznymi odległościami rozłączone korony rozłożyste wznoszą w podchmurne wyżyny na pniach prostych i gładkich, jakby je w kształty kolumn utoczyły dłuta mistrzów-architektów (AA, 8, EO).*

Ustawionym w bojowym szyku sosnom zagrażają nacierające świerki, z którymi staczają walkę:

*Jelosmycz to czysty, żadną przymieszką obcą nie skalany ród świerków. Świerki idą. Tłum postaci wyniosłych i zgrabnych idzie na podbój ziemi i jej żywicy soków. Z ostrymi iglicami gotyckich wież na głowach, w płaszczach rycerskich, z których naokół padają długie cienie, spieszą w bój z rodem prastarym, który ziemię tę zwłokami swymi utoczył i na dalekie morza rozsyłał heroldów jej sławy w postaci niezłomnych masztów. Dwa rody spotykają się z sobą, zwierają się, walczą. Widać, jak na kolumny sosen opadają ze stron wszystkich gęsto tkane płaszcze świerkowe, do stóp ich ścieląc cienie, dyszące wilgotną zgubą (AA, 9-10, EO).*

Warto zwrócić tutaj uwagę na wyraźną personifikację świerków: to już nie drzewa, ale postaci wyniosłe i zgrabne, odziane w rycerskie płaszcze oraz hełmy na głowach (metafora:

ostre iglice gotyckich wież). Świerki więc to obraz rycerzy pośpiesznie idących stoczyć walkę.

Zestawienie starożytnych sosen-olbrzymek z młodymi świerkami, które idą na podbój, jest znamienne. Sosny reprezentują tutaj zasadę żeńską, a w szczególności – matriarchalną i jednocześnie macierzyńską. (Identyfikowanie puszczy z figurą matki uzasadnia również język: puszcza to przecież matecznik.) Świerki z kolei przedstawiają zasadę męską – patriarchalną. Obraz wyniosłych świerków-rycerzy, które idą podbić ziemię-matkę-żywicielkę („podbój ziemi i jej żywiących soków”) to nic innego jak symboliczne zawłaszczanie matriarchalnego porządku przez ustrój patriarchalny.<sup>21</sup>

W przywołanym opisie uobecnia się zatem archetyp matki-ziemi, która nie tylko rodzi i grzebie, ale - która żywiąc - podtrzymuje życie.<sup>22</sup> Puszcza, której częścią są sosny, jest figurą matki-karmicielki:

*Jest to jakby szeroka pierś Puszczy, z której wytryskują wszystkie zraszające ją brzegi wód, u początków swych tworząc rozlewy rozmaitych wielkości i kształtów* (AA, 259, EO).

W tym miejscu możemy przypomnieć Freudowski sen o Parkach. Jak pisze autor *Objaśniania marzeń sennych*: „Przy piersi kobiecej spotykają się miłość i głód.”<sup>23</sup> Dziecięca tęsknota za matczyną piersią, niewinna potrzeba zaspokojenia głodu, maskuje w istocie pragnienia seksualne.<sup>24</sup> O pragnieniach erotycznych mówi się często jako o głodzie. Podobieństwa leksykalne: głód seksualny, zaspokojenie wskazują na jednoznaczne powiązanie tych czynności i pozwalają na ich wzajemne maskowanie.

---

<sup>21</sup> W opublikowanej niedługo po *Ad astra* powieści *...I pieśń niech zapłacze!* Orzeszkowa przedstawia scenę, w której dwa rosnące obok siebie drzewa, świerk i osika, przypominają parę kochanków:

„Świerk ciemny z pniem prostym i z szeroko rozstawionymi gałęzmi, a tuż obok niego osika równego z nim wzrostu, ale cienka, wątpa, jasnym listowiem odbijająca od jego prawie czarnego igliwia. Rosły tak blisko siebie, że gałęzie ich mieszały się z sobą i na ciemny jego wierzchołek z jej jasnego wierzchołka sypać się zdawał rój iskier srebrnych; lecz były to jej liście, osikowe liście drobne, wiecznie drżące, srebrzące się w słońcu. On milczał i zdawał się z rozkoszą poddawać głowę pieszczocie jej lekkich, polotnych liści; ona szemrała metalicznie jak cicha kaskada wody. U stóp ich leżał kobierzec mieniący się położonym brązem mietlic i metaliczną czerwonością kwitnących szczawiów; nad głowami ich przepływał wachlarz białego obłoku.” E. Orzeszkowa, *...I pieśń niech zapłacze!*, *Pisma zebrane*, t. 33, Warszawa 1950, s. 236.

Ta szczególna miłosna opowieść jest swoistym powtórzeniem historii miłości dwojga bohaterów, Janki i Czesława. Historii – dodajmy – nieszczęśliwej.

<sup>22</sup> M. Eliade, dz. cyt., s. 242-249.

<sup>23</sup> S. Freud, dz. cyt., s. 186.

<sup>24</sup> Por. tamże, s. 208.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na waloryzację figury puszczy-matki. Grażyna Borkowska, analizując postaci matek w utworach Orzeszkowej, podkreśliła, że są one przedstawiane zazwyczaj negatywnie w przeciwieństwie do pozytywnie ujmowanych postaci ojców.<sup>25</sup> Przedstawiony tutaj obraz puszczy-matki jest natomiast zdecydowanie pozytywny. Zwróciła na to uwagę Krystyna Kłosińska twierdząc, że pozytywna matka uobecnia się nie w perspektywie fabularnej, „ale w głębszej strukturze tekstu, na poziomie mitu”.<sup>26</sup>

### 3. Puszcza: świątynia

Dająca i podtrzymująca życie ziemia-matka związana jest z tym, co święte.<sup>27</sup> Opis puszczy-matki-karmicielki układa się w opis świątyni, miejsca sakralnego:

*...są pod świerkowymi płaszczami nawy niskie, bezkresne, milczące i mroczne jak potajemne kościoły;... (AA, 10, EO)*

Obrazu tego dopełniają „iglice gotyckie strzelające ku niebu” (AA, 10, EO) czy „labirynty portyków z dachami rzeźbionymi we wzory iglaste” (AA, 8, EO). O obrazie puszczy-świątyni Konopnicka pisała:

*Ale te potężne nawy pierwotnego gotyku, na kolumnach olbrzymów starowiecznych wsparte, te zasieki i zawały, pełne poległych z chwałą pokoleń dębów i sosen, to nie tylko krajobraz, to i świątynia i twierdza ducha Seweryny.*<sup>28</sup>

Możemy zatem mówić tutaj o hierofanii, jaka dokonuje się w puszczy czy też o sakralizacji puszczy.

---

<sup>25</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 172-176.

<sup>26</sup> K. Kłosińska, *Grażyna Borkowska*, „Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej”. „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 1, s. 163.

<sup>27</sup> M. Eliade, dz. cyt., s. 235-236.

<sup>28</sup> Zob. M. Konopnicka, „Ad astra”, cz. III..., s. 856. Na utrzymany w sakralnym kodzie opis leśnej łąki w *Nad Niemnem* zwróciła uwagę Krystyna Kralkowska-Gątkowska w artykule *Zwyciężeni i „geniusz natury” (Cykl powstańczy „Gloria victis”)*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 111. O puszczy jako o „sanktuarium wzniesionym przez naturę na chwałę wieczności” pisał Jan Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993, s. 333.

Analizowane krajobrazy puszczy układają się zatem w szczególny ciąg: puszcza – świątynia – matka-karmicielka - bogini – seksualność. Można jednak pomyśleć o innym zestawieniu. Puszcza, w której przejawiają się elementy sakralne jest nie tylko przestrzenią ziemi-matki-karmicielki, którą uosabiały różne boginie. Jest także miejscem archetypowej bogini-dziewicy. Korowód wynurzających się z białych oparów postaci przypomina procesję rzymskich westalek – dziewiczych kapłanek bogini Westy. Albo panien młodych ubranych w białe suknie ślubne:

*Upalnym dotknięciem słońca z mokrej ziemi wywołane, powstawały nad nią słupy białych oparów i z postępem wieczornego chłodu, mnożyły się w niezliczony lud ruchomych mar. Wzrostem równe wysokim drzewom, białe i wiotkie postacie te o ciałach z krep i muślinów, szły po szerokich drogach leśnych, jedna za drugą, slaniając się i chyląc czoła pod sklepieniami z gałęzi, jak pęd wyniosłym, lecz dla nich za niskim stropem świątyni (AA, 388-389, EO).*

Postaci kobiece są tak wysokie, że muszą się zginać - sklepienie świątyni puszczy jest dla nich za niskie. Idąc drogami leśnymi, przypominającymi nawy świątyń, dziewicze kobiety zaczepiają sukniami o gałęzie przydrożnych drzew i zbaczają z drogi:

*W nieskazitelnej, przedwiecznej ciszy, drogi leśne przemieniły się w nawy świątyni, z przeciągającą teorią olbrzymek w białych sukniach, w sukniach, które niekiedy zaczepiały o gałęzie drzew przydrożnych, a wówczas olbrzymki, z dróg zbaczając, wchodziły w las. Wchodziły w las i błękały się, tulały, rozdzierały o drzewa swe rzadkie ciała, zawieszały na nich długie welony ślubne, lub z głowami, w gałęzie ich wtulonymi, napępniały je bladym oddechem swym dopóty, aż rozemdlone i rozechwiane wzbijały się ku górze białą, przeźroczystą rozwieją (AA, 389, EO).*

Wchodząc w las, olbrzymki tulają się i rozdzierają swe ciała albo – wtulając głowy w gałęzie drzew – rozwiewają się, unosząc się ku górze białą parą. Zejście z prostej wytyczonej drogi, błąkanie się po nieznanym szlakach, bezdrożach może odpowiadać fantazmatycznym pragnieniom kobiet związanym ze sferą erotyczną.

Obraz stylizowanych kobiet olbrzymek w białych sukniach odzwierciedla zatem charakter kobiecej seksualności: czegoś nieskończonego, nieustannie narastającego i nieustannie poszukującego spełnienia. Jednocześnie zapisuje kobiecą seksualność, kobiece

pożądanie, w którym jest aktywność (wskazują na to czasowniki w stronie czynnej: „zaczepliły”, „błądziły”) oraz gwałtowność („rozdzierały”).

Ale ten obraz „rzadkich ciał” rozdzielanych o drzewa, zawieszanie na nich welonu jest nie tylko zakodowanym - w opisie puszczy-świątyni - zapisem kobiecego, erotycznego pożądania, ale także zapisem pewnego rodzaju erotycznego doświadczenia. Doświadczenia, które może się wiązać z gwałtownym aktem seksualnym (w tym: z aktem defloracji).<sup>29</sup>

Przypomnijmy, że drzewa w interpretacji Freudowskiej są symbolem fallicznym.<sup>30</sup> Welon jest obrazem hymenu, błony dziewiczej zasłaniającej wejście do waginy. Jego zawieszenie na drzewie można potraktować jako skondensowany opis aktu defloracji, podobnie jak wizja rozdzielania o drzewa ciała.

Ale potraktowanie tego obrazu także w kategoriach erotycznego doświadczenia przywodzi na myśl starożytny (charakterystyczny m. in. dla cywilizacji Babilonu) rytuał świętego małżeństwa czy świętej prostytucji (z gr. *hieros gamos*). Georg Baudler w pracy *Bóg i kobieta* przedstawił charakter tego rytuału. Polegał on na oddawaniu przez kobiety miłosnej usługi. Miejszem tych seksualnych aktów była świątynia Afrodyty. Kobiety miały w niej przebywać i czekać tak długo, aż wybierze je jakiś mężczyzna. Dopiero spełnienie miłosnej posługi zwalniało je z obowiązku „świętego małżeństwa”.<sup>31</sup> Ten rytuał można interpretować w kategoriach modlitwy czy oddania czci bogini miłości.

Proces odsłaniania różnych oblicz zapisanego w rejestrze symbolicznym krajobrazu puszczy, deszyfracja (w różnych kodach) kobiecej seksualności, kobiecego pożądania, erotycznego doświadczenia ujawnia to, co semiotyczne, „archaiczne wyposażenie libidinalne”.<sup>32</sup>

#### 4. Modlitwa

Uobecniająca się w opisie puszczy przestrzeń sakralna, puszcza-świątynia czy kościół to oczywiście miejsca modlitwy. Zatem akt seksualny związany z rytuałem *hieros gamos* w kulturach starożytnych, do którego można nawiązać w interpretacji obrazu białych postaci

---

<sup>29</sup> Por. K. Szczuka, *Nuda buduaru*, [w:] tejże, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 112.

<sup>30</sup> Zob. S. Freud, dz. cyt., s. 303.

<sup>31</sup> G. Baudler, *Bóg i kobieta. Historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995, s. 220-221.

<sup>32</sup> J. Kristeva, *Kobiety. Rozmowa z Elaine Bouquey*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, s. 278.

kobiecych wylaniających się z oparów był rodzajem modlitwy zanoszonej bogini miłości, sposobem oddania czci Afrodycie. Jeśli więc można potraktować akt seksualny w kategoriach symbolicznej modlitwy, to modlitwa może być symbolicznym aktem seksualnym.

W puszczy-świątyni modli się Seweryna Zdrojowska, jedna z bohaterek *Ad astra*. Zanim zobaczymy, jak się modli, przyjrzyjmy się jej. Seweryna, znana skądinąd heroina *Dwóch biegunów*, przedstawiona jest tutaj jako trzydziestoletnia kobieta, dziedziczka rozległych Krasowiec czynnie zaangażowana w zarządzanie majątkiem. W krasowieckim dworze mieszka wraz z daleką krewną, młodziutką Henryką, nad którą – po śmierci jej matki – objęła opiekę.

Henryka przekazuje, wracającej z puszczy Sewerynie, list od Idalii, ich wspólnej krewnej. Z listu wypadła fotografia młodego mężczyzny, którego wizerunek silnie wzruszył tą dziewiętnastoletnią panną. Zdrojowska wiedziała, że jest to podobizna Tadeusza Rodowskiego, jej dalekiego kuzyna, który w młodym wieku zdobył sławę i uznanie zdolnego przyrodnika. Henryka poznała go przypadkowo, przebywając wraz z umierającą matką w jednym ze szwajcarskich uzdrowisk. To właśnie w tym trudnym dla niej czasie, Rodowski otoczył dziewiętnastoletnią dziewczynę i jej matkę opieką. Jednocześnie wzbudził gorące uczucia w Henryce. Kiedy nagle wyjechał, wkrótce po śmierci matki Henryki, dziewczyna opuściła uzdrowisko i przybyła do Krasowiec. Seweryna widziała, że nic nie było w stanie ukoić cierpień Henryki: ani cisza, ani przyroda, ani sztuka, ani jej serdeczna opieka. W związku z tym postanowiła spróbować „naprawić to, co pękło w ręku może kaprysu albo przypadku” (AA, 23, EO). W tym celu napisała do Rodowskiego list.

Kiedy jednak analizowała motywy, dla których chciała pomóc Henryce, zauważała, że postać mężczyzny spoglądającego z fotografii, fascynuje ją niezmiennie:

*Jakkolwiek gorącym było współczucie jej dla cierpiącej bliskiej i drogiej istoty, łączyła się z nim głucha chęć spojrzenia w głąb duszy niezwyklej i tajemniczej, głuche pragnienie wyrwania się z koła codzienności ku blaskom i płomieniom rzeczy odległych, niezwyklej* (AA, 23, EO).

Przebywająca w puszczy Seweryna zwraca ku górze głowę z ciężkim węzłem jasnych włosów, a ręce splata jak do modlitwy:

*Stwórco i Władco wszystkiego, co oddycha, co oddycha usty oblanymi rosą szczęścia i tuż obok wargami ran, sączącymi krew bólu, jad krzywdy, znój walki, żalobę strat*

*niepowetowanych; - Potęgę i Myśli najwyższą, która na niezmierzonej karcie wszechprzestrzeni kreślisz niezliczone drogi i wikłasz je w zagadkę, z utopionym na dnie, Tobie jednemu znanym kluczem przeznaczenia; przed Twoją wolą kornie pochylam swą wolę i ku Twym gwiazdom wytrwale wzbijam serce, jak wiotki powój wici swe skłania do stóp, a od stóp wspina ku szczytowi leśnego olbrzyma...* (AA, 13, EO)

Inwokacja ta, w której Bóg zostaje nazwany Stwórcą, Władcą, Potęgą i Myślą najwyższą przybiera charakter aktu oddania. Bóg jest Absolutem i Arbitrem. Wszystko stwarza, nad wszystkim panuje, wszystko ogarnia swoją potęgą. Wszystko ustanawia i wszystko rozstrzyga. Nie pozostawia miejsca dla nikogo. W świecie bohaterki zajmuje nie tylko najwyższą pozycję w hierarchii wartości, ale sam tę przestrzeń hierarchizuje.<sup>33</sup>

W innym miejscu Seweryna zanosí do Boga błaganie:

*W ciemności, pomiędzy tą pieśnią, w której dusza ludzka wyśpiewywała samą siebie, a tą, którą rozmawiały z sobą noc, puszcza, wichry i niebo, Seweryna odjęła dłonie od oczu spieczonych łzami i ruchem błagalnym splotła je u piersi.*

- Boże!

(...)

- Gdy nikogo przy mnie nie ma. Ty bądź ze mną!...

(...)

- Gdy ciemności otoczyły mię, zapal światło!... (AA, 232, EO)

Te eksklamacje przywołują skojarzenia z fragmentami *Psalmu 130 (129) – De profundis clamavi ad Te, Domine*:

*Z głębokości wołam do ciebie, Panie,*

*O Panie, słuchaj głosu mego!*

*Nakłoń swoich uszu*

*Ku głośnemu błaganiu mojemu! (Ps, 130 [129], 1-2)*

---

<sup>33</sup> O religijności w *Ad astra* Tomkowski pisze: „Religia jest tu przede wszystkim odruchem serca, a nie skutkiem intelektualnej refleksji czy uczestnictwa w obrzędach. Posiada ona wyraźne rysy panteistyczne i łączy się z akceptacją wszystkiego, co żyje a także – losu we wszelkiej postaci.” J. Tomkowski, dz. cyt., s. 332. Zob. też M. Zdziechowski, *Eliza Orzeszkowa w swych ostatnich utworach*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1900, s. 211-242.

Uporządkowany świat bohaterki, w którego centrum znajduje się Bóg, ulega rozpadowi w chwili, gdy Seweryna, wymieniając korespondencję z Rodowskim, uświadamia sobie miłość do niego. To właśnie w tym czasie młoda kobieta przestaje wysyłać listy. Zaś dramatyczna świadomość erotycznych pragnień, ustawiająca Sewerynę w pozycji rywalki wobec Henryki, listy oraz lektura przysłanego przez przyrodnika dzieła przyczyniają się do światopoglądowego kryzysu. Bohaterka przeżywa rodzaj „śmierci Boga” a wiara w wyznawane przez siebie ideały ulega zachwianiu:<sup>34</sup>

*Wszystko pod zmienionym światłem przemienia postać i naturę. Słysząc stukanie młotów rozłamujących góry, aby zrównały się z nizinami. W konchach serc z jękiem pękają perły. Ideały kładą się do trumien (AA, 279-280, EO).*

W chwili zwątpienia pojawiają się wszelkie marzenia, których niegdyś Seweryna się wyrzekła, a które domagają się spełnienia:

*Powstały w niej bunty, przedtem nieznane, i obległy ją **marzenia z rozkazującymi wyrokami praw nieuznanych i żądających wypełnienia**. To, czego wyrzekła się była jako drogi nie przed nią wytkniętej, jako uciech wysokich, ale jej, przez wolę wyższą odmówionych, teraz ukazywało z dala czarę pełną powabów nieprzepartych.*

(...)

*Ale w samą siebie niżej wstępując, znajdowała jeszcze co innego. Jak drobne perełki piany, które rozbiegają się po gorejącej w słonecznych żarach fali, **przebiegały ją dreszcze drżących tęsknot ku rzeczom jasnym, radosnym, lekkim**, których nie trzeba dźwigać i znosić, lecz z którymi można śmiejąc się igrać, jak śmiejąc się igra dziecię z ładnymi, lekkimi cackami (AA, 326, EO).*

Seweryna buntuje się przeciwko pełnemu wyrzeczeń życiu, jakie do tej pory prowadziła. Pragnie spełnić dawno stłumione i wyparte marzenia („dreszcze drżących tęsknot”). Pragnie zaznać życia pełnego barw, przepychu, radości, szczęścia, ludzkiego gwaru. Wreszcie - jak się wydaje - pragnie zaznać nieznanej, a przeczuwanej, rozkoszy erotycznej.

---

<sup>34</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988, s. 180. Kłosińska zwraca także uwagę na odwołanie się Orzeszkowej do *Trenów* Jana Kochanowskiego (AA, 308, EO). Stanowi ono dla badaczki ideowe przesłanie powieści. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*..., s. 231.



Aureli Drogoszewski, recenzent *Ad astra* w ten oto sposób opisuje chwile zwątpień Seweryny:

*Lecz przyszła chwila, gdy mieszkanka Puszczy rzekła sobie: a może to prawda; a może ludzkość to istotnie pleśń, która najpóźniej ziemię obległa i najwcześniej zniknie?... A wtedy, cóż są wszelkie ideały, obowiązki, wyrzeczenia się, ukochanie rzeczy migotliwych? (...) Odezwał się w niej bunt istoty ludzkiej, pożądającej osobistego szczęścia.<sup>35</sup>*

To właśnie w chwili owego kryzysu Seweryna podejmuje decyzję o wyjeździe do Wiednia w celu pomocy w poszukiwaniach zaginionego Rodowskiego i ostatecznym połączeniu się z nim. Rodowski bowiem, próżno czekając na listy Seweryny, udaje się samotnie w górskie wędrówki a słuch o nim ginie. Dokonany przez nią wybór wiążący się z opuszczeniem „swojej” przestrzeni (Krasowiec) jest równoznaczny ze zdradą tego świata oraz wartości i dogmatów uosabianych przez niego.<sup>36</sup>

Z dalszej lektury *Ad astra* dowiadujemy się, że Seweryna nie zdecydowała się opuścić Krasowiec, a do Wiednia wysłała Henrykę. Po przezwyciężeniu kryzysu „wraca” do Boga. Żarliwe rozmodlenie bohaterki pozwala jej się wznieść na wyższe stopnie duchowości. A słuszność podjętej przez nią decyzji zdają się potwierdzać wizje m. in. znaków mistycznych.

*Po dwu jej stronach były: męstwo bohaterskie i dobroć anielska, a na błękitach i złotych przestworzach **spozstrzegać poczęła znaki mistyczne**, dające znać o obecności duchów wielkich.*

*Ani obliczy, ani kształtów, tylko symbole. Mgły srebrzyste, tęcze opalowe, jaśnienia światel błogich, bo od jaskrawości ognia ziemskiego zbawionych, róże czwórlistne, róże purpurowe, lilie dziewictwa, palmy męczeństwa, liry złotostrunne... sznury łez brylantowych, szerokie cienie skrzydeł w górę wzbitych lub ruchem litości chylących się ku niewidzialnym nizinom... (AA, 337, EO)*

*Jutrznie i zorze, błękity ukochań wiernych, słońca wiary, **strzały miłości gorejących w purpurze boleści...***

---

<sup>35</sup> A. Drogoszewski, *Z biegnącej fali. Eliza Orzeszkowa i Juliusz Rómski*, „Ad astra”, dwugłos, cz. II, „Ogniwo” 1905, nr 2, s. 32.

<sup>36</sup> Por. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 181.

Wśród wielości i różnorodności symboli mistycznych (mgły, tęcze, róże, lilie, palmy) pojawiają się „strzały miłości”, przywodzące na myśl postać św. Teresy z Avili. W autobiograficznych zapiskach siedemnastowieczna święta zanotowała:

*...widziałam anioła, stojącego tuż przy mnie z lewego boku, w postaci cielesnej. W taki sposób nigdy nie widuję aniołów, chyba bardzo rzadkim wyjątkiem. (...)*

***Ujrzałam w rękę tego anioła długą włócznię złotą, a grot jej żelazny u samego końca był jakoby z ognia. Tą włócznią, zdało mi się, kilkoma nawrotami serce mi przebijał, zagłębiając ją aż do wnętrzości. Za każdym wyciągnięciem włóczni miałam to uczucie, jakby wraz z nią wnętrzości mi wyciągał; tak mnie pozostawił całą gorejącą wielkim zapalem miłości Bożej. Tak wielki był ból tego przebicia, że wyrwał mi z piersi one jęki, o których wyżej wspomniałam; ale taką zarazem przewyższającą wszelki wyraz słodkość sprawia mi to niewypowiedziane męczeństwo, że najmniejszego nie czuję w sobie pragnienia, by ono się skończyło (...).***

*Nie jest to ból cielesny, ale duchowy, chociaż i ciało niejaki, owszem, nawet znaczny ma w nim udział;...*<sup>37</sup>

W innej z mistycznych wizji Sewerynie objawia się przedwcześnie zmarły brat Adam, który był jej szczególnie bliski. To on zaszczerpił jej miłość do ideałów, „...rzeczy świętych i wielkich”. To razem z nim uczyła się poznawać lud i ziemię i dlatego teraz chce wypełnić jego wolę (DB, 106). Z zapalem podtrzymuje tradycje. Pamięć brata jest jej niezwykle droga:

*Kocham nade wszystko pamięć mego dobrego, szlachetnego, biednego brata i to, jak mi się zdaje, było pierwszym powodem, że mocno i na zawsze pokochałam wszystko, co dla niego było drogim i świętym. Kocham ludzi, każdą robotę dla ich korzyści i przyszłości. Kocham jeszcze dom mój rodzinny, stary, samotny i naturę, która go otacza, a w każdej porze roku i dnia jest dla mnie pełną piękności... (DB, 111).*

---

<sup>37</sup> Św. Teresa z Avili, *Życie św. Teresy od Jezusa*, [w:] tejże, *Dzieła*, t. 1, przeł. H. P. Kossowski, Kraków 1962, s. 338-339. To właśnie ten fragment zainspirował Giovanniego L. Berniniego, siedemnastowiecznego rzeźbiarza do plastycznego przedstawienia świętej. O tej szczególnej interpretacji dokonanej przez rzeźbiarza Jean-Noël Vuarnet pisze: „Kamienne *simulacrum*, które, z paru racji, uzasadnia mój tytuł: najsłynniejsze, najbardziej dwuznaczne, ale też może najpiękniejsze przedstawienie ekstazy, sławetna Teresa Berniniego...” J.-N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2003, s. 103.

To właśnie brat – w rozumieniu Seweryny – pozostaje jedynym prawnym właścicielem majątku. Dla bohaterki Krasowiec to „depozyt” (DB, 27). Ewa Ihnatowicz dopowiada, że jest to depozyt, którego Zdrojowska może wykorzystać wyłącznie

*w działaniach programowych, wpisujących się w pozytywistyczną drogę ku niepodległości. Toteż jej dwór jest w jakimś sensie domem-muzeum. (...) Dwór-muzeum nie tyle wygląda jak dom romantyczny, ile po romantycznemu zatrzymuje w sobie myśl i ducha mieszkańców, jest kreacją...*<sup>38</sup>

Seweryna powołuje się na prawo serca i obowiązku (DB, 197). Bezustannie powtarza, że Krasowce należą do Adasia, a ona będzie tutaj robić wszystko „tak, jak by on robił, gdyby żył” (DB, 172-173). Takie uzasadnienie bohaterki w odniesieniu do jej projektu życiowego jest jak najbardziej logiczne. Dlatego też nie mogła ona uznać i przyjąć wartości, jakimi kierował się Granowski.<sup>39</sup>

Ostatecznie postać objawiającego się Adama chroni ją przed zejściem z wytyczonej drogi, ale też potwierdza słuszność dokonanego wyboru.<sup>40</sup>

*Wiedziała, że w tym przestworzu nieznany i błogi on był przy niej, brat, ten, nad którego czulej i głębiej nigdy nie kochała nikogo, którego ukochanie dla rzeczy świętych i wielkich mocniejszym było nad śmierć. Rozstała się z nim tak dawno, szła drogą tą samą, z której on zstąpił w wieczność, a gdy miała zejść z niej na inną... on znalazł się przy niej* (AA, 336, EO).

W doświadczanym „widzeniu” Seweryna upada na pierś ukochanemu ponad wszystko bratu:

---

<sup>38</sup> Zob. E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995, s. 70. Por. M. Romankówna, *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej*, Kraków 1948, s. 292.

<sup>39</sup> Zob. P. Chmielowski, *Świeży zwrot w powieściach Elizy Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 432.

Ignacy Matuszewski interpretował jednak postawę Seweryny w kategoriach dziwactwa: „Życ dla drugich, uważając majątek, i to olbrzymi majątek, za depozyt – toć to dziwactwo, barbarzyństwo prawie, a kobieta tak ładna, tak bogata, i w dodatku, jak się przekonano przy bliższym poznaniu, obdarzona od natury wrodzonym poczuciem estetycznym i inteligencją – marnowała to wszystko na głębokiej prowincji wśród wilków i nieokrzesanych jak wilki sąsiadów!” I. Matuszewski, *Z dogmatem*, [w:] tegoż, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, oprac. S. Sandauer, Warszawa 1965, s. 40-41.

<sup>40</sup> Zob. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 195.

*Takim z krótkiej fali czasu swego zstąpił on w wieczność, takim ujrzała go w glorii błękitnych przestworzy i, z krzykiem ramionami szyję jego oplatając, na pierś mu upadła* (AA, 338, EO).

Brat Adam wydaje się być personifikacją Symbolicznego porządku, a nawet samym Bogiem w znaczeniu takim, jakim dla każdej kobiety bogiem powinien być mężczyzna; przypomina boskiego Oblubieńca. Objawia się przecież „w glorii błękitnych przestworzy”. Tak jak Bóg, któremu bohaterka „wyznaje miłość” i składa dozoną przysięgę małżeńską:

*...Kocham cię nad życie...*

(...)

*Kocham cię w kwiatach twych polnych, ziołach dzikich, kamieniach i krzyżach przydrożnych, w białych całunach śniegu, w czerwonych żarach zachodu, w świtach sinych, zmierzchach smutnych i gwiazdzystych nocach; kocham cię w chmurnych sklepieniach, które stoją nad gorejącym szkarłatem twych jesieni, w gniazdach i falach, we wrzosach i różach, w tajemniczym piśmie, którym wiatry okrywają rozłogi twych białych piasków i w czarnych bruzdach, którymi pługi oraczy wyrzeźbiają oblicze twej roli...*

(...)

*Była to jej przysięga ślubna* (AA, 399- 400, EO).<sup>41</sup>

Śluby świeckie czy zakonne mają podobny wymiar. Kobieta zawsze zaślubia mężczyznę. Boga. Składa przysięgę bogu, którym jest każdy mężczyzna albo mężczyźnie, którym jest Bóg. Dlatego rozstrzyganie, jakiemu „kochankowi” Seweryna wyznaje miłość, jest sprawą drugorzędną. Tak jak w przypadku biblijnej Oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami*.<sup>42</sup> Kochankiem jest zawsze mężczyzna. Bóg.

---

<sup>41</sup> O tym akcie miłości kończącym powieść Janina Garbaczowska pisze: „Na dalsze życie zostaje jej [Sewerynie – A. E. B.] dawna baśń ukochana, ucieleśniona w mogile. Mogile wypowiada bohaterka swój akt miłości, ten sam, który zawarła w pierwszych listach do Rodowskiego.” J. Garbaczowska, *Droga Elizy Orzeszkowej „Ad astra” w świetle jej korespondencji*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dra Juliusza Kleinera*, Łódź 1949, s. 428. Por. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 196.

<sup>42</sup> W jednym z listów do Garbowskiego Orzeszkowa nawiązuje do dziejów Salomona i królowej Saby w kontekście *Pieśni nad pieśniami*. E. Orzeszkowa, *List do T. Garbowskiego z 10 IX 1899 r.*, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 183-189. Por. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1966, s. 489-491. W późniejszej korespondencji z Garbowskim pisarka często identyfikuje się z królową Sabą. Zob. E. Orzeszkowa, *List do T. Garbowskiego z 15 X 1900 r.*, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 227.

Ten finalny akt miłości bohaterki *Ad astra* może wskazywać jednak szczególną prawidłowość. Rezygnując z miłości do Tadeusza (trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy to było wyrzeczenie się, rezygnacja, poświęcenie dla Henryki czy też zawód), Seweryna zwraca się ku Bogu. Obraz bohaterki jako poświęcającej się Bogu dziewicy obecny jest również w *Dwóch biegunach*. Wieczorną porą Seweryna prowadzi do pokoju babkę. Ubrana w białą suknię trzyma w ręku płonącą świecę, na której wymalowana jest lilia. Obserwującemu ją Zdzisławowi wydaje się ewangeliczną dziewicą (DB, 258). Dziewicą - można dodać – rodem z portretów prerafaelitów.

O tej szczególnej sytuacji, w której kobieta – rezygnując z miłości czy doświadczając zawodu – zwraca się ku Bogu, Simone de Beauvoir pisze:

*Kobieta wzrasta w przekonaniu, że miłość jest jej najwyższym powołaniem; kochając mężczyznę, szuka w nim Boga; jeżeli zaś warunki nie sprzyjają miłości ziemskiej, jeżeli jest zawiedziona lub zbyt wymagająca – wówczas jej wybór pada na Boga, w nim będzie wielbić boskość.*<sup>43</sup>

Mistyczne wizje, jakich doświadcza Seweryna, objawienia mężczyzny-Boga (brat) i Boga-mężczyzny mogą przybierać zatem erotyczny charakter. De Beauvoir zaznacza, że mistycyzm często wiązano z erotomanią.<sup>44</sup> Nie oznacza to jednak, że (wszystkie) mistyczki były nimfomankami. Ich uniesienia miłosne wynikały bardziej z potrzeby psychicznej niż z cielesnej żądz. Autorka *Drugiej płci* podkreśla także, że to nie miłość ma seksualny charakter, ale „że seksualizm kobiety przybiera mistyczne zabarwienie”.<sup>45</sup>

Warto w tym miejscu zastanowić się, jak interpretowano postać Seweryny i jej postawę? Czy ten heroiczny czyn był wyrazem rezygnacji z miłości, wyrzeczenia się czy poświęcenia? A może był związany z doświadczeniem zawodu?

Tendencję pisarki do kreślenia postaci idealnych z łatwością dostrzegł Czesław Jankowski. W recenzji *Dwóch biegunów* zaznacza: „A Orzeszkowa lubi właśnie kreślić takie niezłomne, spiżowe postacie i p. Seweryna musi pozostać przy swoim, przy swych zadaniach życiowych i celach.”<sup>46</sup> Konopnicka z kolei zauważyła, że Seweryna przedstawiona jest

---

<sup>43</sup> S. de Beauvoir, *Druga płeć*, t. 2, przeł. M. Leśniewska, Warszawa 2003, s. 725.

<sup>44</sup> Tamże, s. 727.

<sup>45</sup> Tamże, s. 706.

<sup>46</sup> Cz. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*. „Dwa bieguny”, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 207, s. 400. Dla Walerego Gostomskiego jest przede wszystkim idea, a nie istotą cielesną. W. Gostomski, *Praca u podstaw w powieściach Orzeszkowej*, Kraków 1910, s. 55.

w sposób, który upodabnia ją do westalki czy jakiejś innej kapłanki.<sup>47</sup> Te spostrzeżenia odpowiadają formułowanemu przez Borkowską modelowi samoograniczenia, który wiąże się m. in. z kreśleniem kryształowych postaci, pewnych wzorów osobowych.<sup>48</sup>

Akt rezygnacji z miłości do Tadeusza (czy też - w *Dwóch biegunach* – do Zdzisława Granowskiego) był różnie interpretowany przez krytyków. Piotr Chmielowski uogólnia kwestie związane z poświęceniem. Według krytyka w ostatnich nowelach i powieściach pisarka przeciwstawia osobiste uczucia uczuciom ogólniejszym. Bohaterowie tych utworów służą natomiast jakiejś ważnej idei nadającej ich życiu sens.<sup>49</sup>

Jarosław Iwaszkiewicz zwrócił uwagę na wątpliwe – z psychologicznego punktu widzenia – prawdopodobieństwo konieczności ofiary. Poprzez wprowadzenie postaci Henryki - pisze – „ofiara Seweryny jest nie tylko wyrzeczeniem się szczęścia dla pracy, jest również wyrzeczeniem się dla innego szczęścia”.<sup>50</sup> Porównując z kolei *Dwa bieguny* do *Ludzi bezdomnych* Stefana Żeromskiego zauważa, że nadrzędnym motywem obu powieści jest motyw poświęcenia osobistego szczęścia w imię społecznej pracy. Jednocześnie zaznacza, że u Orzeszkowej jest on lepiej skonstruowany.<sup>51</sup>

W podobnym tonie wypowiada się Henryk Markiewicz:

*W powieści Orzeszkowej Dwa bieguny (1892), której akcja rozgrywa się w latach siedemdziesiątych, absenteizm i hedonizm Zdzisława Granowskiego skontrastowane zostały z idealizmem życiowym Seweryny Zdrojowskiej, poświęcającej się z romantyczną ofiarnością pozytywistycznej pracy u podstaw.*<sup>52</sup>

---

<sup>47</sup> M. Konopnicka, „Ad astra”, cz. III..., s. 856.

<sup>48</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, s. 166-170.

<sup>49</sup> P. Chmielowski, *Świeży zwrot w powieściach Orzeszkowej...*, s.423. W opinii Jana Detko ważnymi ideami (zgodnymi zresztą z programem formułowanym przez pisarkę), dla których Seweryna wyrzeka się miłości jest ziemia i lud: „Były to zasady, co do których Seweryna nie miała wątpliwości, natomiast usilnie starała się znaleźć sposoby harmonijnego ich połączenia i wcielania w życie.” J. Detko, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971, s. 363, 370. Zob. też M. Sadlik, *Puch marny, femme fatale, istota anielska, emancypanka? Bohaterki prozy wyznaniowej a kwestia kobieca*, [w:] tejże, „Konfesje samotnych.” *W kręgu prozy spowiedniczej 1884-1914*, Kraków 2004, s. 154-156.

<sup>50</sup> J. Iwaszkiewicz, [Eleuter], *Symfonia patetyczna*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 31, s. 6.

<sup>51</sup> J. Iwaszkiewicz, *W obronie „Dwóch biegunów”*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 22, s. 5.

<sup>52</sup> H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 129. Ofiara Seweryny jest dla Garbaczowskiej elementem romantycznego kodu miłości. Uczucie Seweryny i Rodowskiego jest pełne dramaturgii, a walka, jaką ze sobą toczą musi się skończyć obopólną klęską i pozostawić bohaterów w tragicznym rozdarciu. Zob. J. Garbaczowska, dz. cyt., s. 427.

Motywowanie poświęcenia Seweryny koniecznością pracy jest znamienne. Ideał pracy jako kryterium moralnej wartości człowieka jest bowiem niezwykle żywotny w projekcie życia i twórczości Orzeszkowej. Maria Żmigrodzka ujęła to następująco: „Jej program działania wynika z patriotyzmu i etycznego stosunku do życia, opartego na obowiązku pracy, jako jedynej podstawy praw społecznych człowieka.”<sup>53</sup> Sama pisarka wyłożyła szczególne zadania pracy m. in. w *Ad astra*:

*Jako przyjaciółka dobrej woli, samotnego serca i ognistej wyobraźni, praca spełnia zadanie ustalania, kojenia i regulowania. Twarda z pozoru dłoń jej miewa dla rozplakanych pieszczoty macierzyńskie, a łono z pozoru oschłe pełnym jest mleka i wina, które osładzają napój życia i regulują obieg gorących warów po mózgu i piersi. Wszystkie te zadania praca spełniała względem mnie przez cały dzień dzisiejszy, aż w toń gładką ułożyły się myśli moje i strumień ich, wczoraj nieco wzburzony, znowu płynie spokojnie i ufnie* (AA, 112-113, EO).

Praca spełnia więc szczególną funkcję: porządkuje i organizuje codzienne życie, ale także terapeutyzuje: leczy rany duszy. Warto jeszcze podkreślić, że Orzeszkowej chodzi tutaj o pracę, która ma na celu interesy społeczne.<sup>54</sup>

Dla Karola Irzykowskiego poświęcenie bohaterki jest zwykłym tchórzostwem:

*Seweryna poświęciła się, bo inaczej wstydziłaby się przed Henryką, że wydarła jej męża. (...) I kto wie, czy Henryka nie miałaby słuszności, bo na cóż ta Seweryna sama zaczęła Rodowskiego (nb. niby w interesie Henryki), wciągnęła go w korespondencję i skokietowała? A więc bohaterstwo Seweryny było raczej tylko tchórzostwem, obawą spojrzenia później Henryce w oczy, chęcią uniknięcia wszelkich zawikłań, gdyby sprawa jasno stała.*<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV, t. 2, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 53.

<sup>54</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 226. W kontekście rozważań o ideale pracy ciekawym może się wydać fakt, że Orzeszkowa, wypowiadając się na temat swojego „projektu życia”, wymieniała obok pracy, miłość. Zob. E. Orzeszkowa, *Pamiętnik*, [w:] *też*, *O sobie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1974, s. 48. Por. J. Tomkowski, dz. cyt., s. 38.

<sup>55</sup> K. Irzykowski, *Rzecz o poświęceniach. Glossy do współczesnej literatury polskiej*, [w:] *tegoż*, *Czyn i słowo*, oprac. A. Lam, Kraków 1980, s. 353. Stanisław Brzozowski przyznaje Irzykowskiemu rację, mówiąc: „Rozwiązywanie wszystkich zagadnień moralnych przez zrzeczenie jest ułatwieniem sobie intelektualnej pracy.” S. Brzozowski, *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *tegoż*, *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Kraków-Wrocław 1984, s. 105.

Seweryna, która zaproponowała Rodowskiemu korespondencję niejako w imieniu Henryki, musiała postąpić lojalnie wobec niej.

Drogoszewski rozpatruje finał *Ad astra* jako „skazę pomysłu”:

*Że Seweryna swoje osobiste szczęście składa na ołtarzu cudzego, to już jej sprawa, sprawa wyżyn moralnych, na których pozostaje. Ale dla nas, spoglądających z boku, winien istnieć jakiś równoważnik; godny ofiary. Lecz gdy równoważnikiem skarbów serca kobiety niepospolitej staje się poetyczna wprawdzie, blada i cicha, lecz o niebo całe uboższa duchowo dziewczeczka, w uczuciu naszym budzi się gwałtowny protest. I kogóżby to można było bez krzywdy dla niego umieścić obok tej, komu Orzeszkowa oddała swoją myśl i serce? Dotknęliśmy wprost nieuleczalnej skazy pomysłu. Między dwoma bogami na przeciwnych słońcach, między Seweryną a Rodowskim, między puszcą a Alpami nie było już miejsca dla żadnej potęgi pośredniej.<sup>56</sup>*

Mówiąc o „skazie pomysłu”, Drogoszewski, podobnie zresztą jak Iwaszkiewicz, kwestionuje prawdopodobieństwo psychologiczne przedstawionego w powieści zakończenia. Postać Henryki jest słabo motywowanym równoważnikiem ofiary Seweryny. Borkowska jednak rozpatruje rezygnację Zdrojowskiej m. in. z perspektywy psychologii kobiety. Jej zdaniem bohaterka „odczuwa lęk przed zbliżeniem, w miłości pragnie się zabezpieczyć, wiedząc przecież, że miłość *prawdziwa* takich zabezpieczeń nie przewiduje i nie wybacza”.<sup>57</sup> Ale dokonany przez Sewerynę wybór samotności, ów „ruch ku sobie” niekoniecznie musi być regresywny, jak sugeruje Borkowska. Można go uznać za jedną z dróg samorealizacji, czy wreszcie za możliwość konstruowania tożsamości opartej na związku z macierzyńską puszcą.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> A. Drogoszewski, *Z biegnącej fali. Eliza Orzeszkowa i Juliusz Rómski*, „Ad astra”, dwugłos, cz. III, „Ogniwo” 1905, nr 3, s. 55.

<sup>57</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, s. 208.

<sup>58</sup> K. Kłosińska, *Grażyna Borkowska, „Cudzoziemki”...*, s. 163, 166.



Romantyczna natura nie tyle mówi o sobie samej, co o człowieku wobec niej.<sup>59</sup> Nie tylko i nie tyle jest refleksem nastrojów i uczuć człowieka, ile odbiciem konsekwencji, jakie niosą za sobą owe ludzkie nastroje i emocje:

*poczucia rozpadu świata, pragnienia ucieczki od ludzi i cywilizacji, łączących się czasem z próbą odnalezienia innej, wyższej, ponadziemskiej harmonii, a także z próbami nawiązania bardziej bezpośredniego, osobistego kontaktu z Bogiem.*<sup>60</sup>

Dla nawiązania kontaktu z Bogiem za najwłaściwsze miejsce romantycy uznali górę. Ale góra nie jest wyłącznie miejscem prowadzenia sporów ze światem i z Bogiem – to także miejsce sprzyjające kontemplacji czy pozwalające spojrzeć na roztaczającą się wokół okolicę.<sup>61</sup> Najważniejszy jest oczywiście szczyt góry. To

*najdoskonalsze podium, wynoszące jednostkę ponad świat. Nie górę się podziwia, lecz z góry się patrzy. Dokonuje się unieważnienie tak dawniej cenionych walorów plastycznych góry: owych malowniczych zboczy, usłanych ruinami i skałami; miejsce pięknego stoku w pejzażu coraz częściej zajmuje sam szczyt, na którym ustawia się człowieka – albo krzyż.*<sup>62</sup>

Rodowski w listach do Seweryny często opisuje alpejski pejzaż. W górskim krajobrazie Szwajcarii najwyraźniej uwydatnia się Jungfrau. Po niemiecku Jungfrau oznacza młodą kobietę, ale także dziewicę. Nazwa zapewne wzięła się stąd, że wysoka góra, której szczyt pokrywał wieczny śnieg przypominała komuś dziewicę: białą, chłodną i niedostępną. Dlatego Tadeusz mówi:

*Jedyną rzeczą, zawsze piękną i niepokalanie świeżą, jest tutaj Jungfrau królująca nad wszystkim, zwłaszcza gdy wypływa na niebo z odmętu białych obłoków – niezrównany symbol czystości, wyższy nad lilie i dziewice* (AA, 204, JR).

---

<sup>59</sup> A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 38.

<sup>60</sup> Tamże, s. 40.

<sup>61</sup> Tamże, s. 90-91.

<sup>62</sup> Tamże, s. 91.

Biel, która konotuje czystość, ale również chłód (biel śniegu) to symbole dziewictwa i niewinności.<sup>63</sup> Ale dziewicza jest nie tylko podziwiana przez Rodowskiego góra spowita w białe obłoki. Przedstawiając w korespondencji z Seweryną historię znajomości z Henryką, wspomina wspólne górskie wyprawy. Wędrująca z nim po stokach sąsiedniego Harderu dziewczyna ubrana jest na biało:

*Biało ubrana kobieta wstępuje czasem ze mną na stoki Harderu, sąsiedniego wzgórza. Są tam pawilony i ganki drewniane, dające widoki słynnej piękności, a wyżej nieco porasta las modrzewiowy, sadzony w sznurach skośnych i skrzyżowanych. Aż tam dochodzimy niekiedy, my dwoje. Sami dwoje: więc w księdze mego życia otwiera się karta powodzenia, rozkoszy, triumfu... A jednak nie chcę jej otwierać. Nie warto (...)*

*Wzgardziłem różami na wierzchołku skalistej wyżyny, która tuż przede mną zamyka krajobraz, a teraz nie potrzebuję odtrącać ich, bo mnie nie wabią* (AA, 205, JR).

W tej szczególnej sytuacji, kiedy Tadeusz jest z Henryką sam na sam, kiedy rozkosz, powodzenie, triumf są na wyciągnięcie ręki, bohater „nie zdobywa” Henryki. Choć początkowo dziewczyna budziła w nim erotyczne pragnienia, w tym momencie nie odczuwa żadnej pokusy: „A jednak nie chcę jej otwierać. Nie warto.” W konsekwencji bohater popada w melancholię.

Zwątpienie, jakie przeżywa Rodowski, wiąże się - najogólniej - z utratą wiary w sens życia. Jest wyrazem swoistego „ból istnienia” czy też wyrazem melancholii. Zgodnie z romantycznym konceptem, bohater, chcąc przed nim uciec (często próbując popełnić samobójstwo), wędruje na szczyt góry.<sup>64</sup>

*Tu, wśród surowych wysłanników burzy jesiennej, zetknąłem się znów oko w oko z potęgą pierwotną i niewyczerpaną. (...) Przechodziłem z jednego urwiska na drugie, czasem przystając i szamocząc się z mroźnymi prądami, czasem szukając oparcia przy głazach, sterczących pionowo ze zbocza; czasem na miejscach odkrytych, wygładzonych przez wichry, tak silnie smagany byłem przez burzę, że musiałem się chwytać kęp długiej, spalonej trawy porastającej południowy stok góry. Ale im bardziej wichry się wzmacniały, a zimno wilgotnych mgieł stawało się dokuczliwszym, tym lepiej działało się myślom moim, które spoczywały długo, a teraz budziły się gotowe do pracy i lotu. Rade by były otrząsnąć już*

<sup>63</sup> Zob. M. Konopnicka, „Ad astra”, cz. III..., s. 856.

<sup>64</sup> Por. R. Przybylski, dz. cyt., s. 94.

*z siebie martwość beczynnego letargu i puścić się w przestrzeń nowych horyzontów, jak stada chmur lecące od tej niewielkiej góry ku lodozwałom Jungfrau. Czułem w sobie nadmiar myśli i pełnię siły do jej dźwignięcia; pojąłem, że ona jest moją kochanką jedyną. Złakłem się o nią, zatęskniłem do pozostania z nią sam na sam i z całej mocy targnąłem przegrodę, która pomiędzy mną a nią wznosić się zaczynała.*

*Kurzawą prochów marnych, mdłym oparem wód stojących na nizinach, zawiało ku mnie od wszystkiego, co nie było tą jasną, wielką, nadmaterialną i nadświatową panią i oblubienicą mojej przeszłości. Ona jedna – ta zimna – godną mi się wydała, abym u stóp jej wylał wrzątek piersi mojej... kipiała mi pierś do tamtej, drobnej i cielesnej, alem ja, wzbijając się nad znikome atomy, wyprężył ramiona ku nieśmiertelnej, najczystszej... (AA, 179-180, JR)*

Wspinaczka na „niewielką” górę przybiera formę terapii: pogrążone w letargu myśli „budziły się gotowe do pracy i lotu”. Do lotu – zauważmy – ku oddalonej Jungfrau. Górska wędrownica, będąca swoistym przebudzeniem myśli, przyczynia się do ich hipertrofii: „Czułem w sobie nadmiar myśli,...” Przerost funkcji związanych z myśleniem pozwala bohaterowi zrozumieć, że właśnie myśl jest „kochanką jedyną”, „panią i oblubienicą”. Mamy tutaj do czynienia ze szczególną substytucją: myśl, pewne abstrakcyjne pojęcie, zastępuje kobietę, istotę ludzką.<sup>65</sup>

Rodowski kieruje co prawda swoje erotyczne pragnienia ku kobiecie (Henryce) – „kipiała mi pierś do tamtej, drobnej i cielesnej,...”, ale ostatecznie wybiera myśl: „Ona jedna – ta zimna – godną mi się wydała.” Można powiedzieć, że zdradza kobietę na rzecz myśli. Czy jest to zatem rodzaj sublimacji?

Przyjmując takie rozwiązanie, Rodowski „oddaje się” myśli, tak jak Seweryna – Bogu. A przecież myśl – jak w apostroficznej wypowiedzi bohaterki – jest alegorią Boga: „Potęgo i Myśli najwyższa,...” (AA, 13, EO)

Czy może też pożądanie potrzebuje oddalenia, wysiłku przewyciężającego jakiś opór? Henryka jest zbyt blisko, tuż obok - tak jak „niewielka” góra, na którą wspina się bohater. Seweryna jest daleko, tak jak odległa jest Jungfrau. Rodowski tęskni za niezdobytą Jungfrau: „Nęci mnie Jungfrau, niebotyczna i biała. W dziewictwie swym wydaje się wieczną. Ale i ona przeminie” (AA, 216, JR).

---

<sup>65</sup> Zdaniem Kłosińskiej realna rywalka została zastąpiona przez alegorię pełniącą „rolę anytybohaterki”. K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 167.

Mając w pamięci spostrzeżenia Moers, symbolika góry nie odwołuje się ani do alpejskiego pejzażu ani do kobiecej anatomii (ale do męskiej). Do czego zatem odnieść tę symbolikę? Jeśli zakwestionować ortodoksyjne psychoanalityczne wyjaśnienia, wówczas pozostawałoby romantyczne rozumienie alpejskiego pejzażu. Góra jest miejscem, oczywiście męskim i dla mężczyzny, które z jednej strony pozwala nawiązać kontakt z Bogiem, a z drugiej – sprzyja duchowym przeżyciom i intelektualnym rozważaniom.

## V. Fragmenty dyskursu florystycznego

*Ze śnieżnem licem i słodką wonią,  
Wśród traw zieleni, rósł kwiatek mały.  
Co dzień go rosy krople kapały,  
Słońce pieściło promieni tonią.  
W niebiosą patrzył stulistnem czołem  
A bratnie kwiaty rosły okółem.*

*Aż przyszedł człowiek, ręką okrutną  
Przerwał białego kwiatka istnienie,  
Zabił mu wonne i świeże tchnienie;  
Kwiateczek główkę pochylil smutną.  
Lecz choć w omdleniu zatonął cały,  
Piękny był jednak, smętny a biały.*

*I człowiek biały kwiatek zemdlony  
Oddał w ofierze młodej kobiecie,  
A ona blade i smętne kwiecie  
Złożyła w czarny włos upleciony.  
I jaśniał śnieżny kwiat w czarnych włosach,  
Jak złota gwiazda w modrych niebiosach.*

*Młodej kobiety gorące czoło,  
Kwiat szybko uwiędł nad białą skronią*

*I miękkich włosów pokryty tonią,  
Zemdlonym licem patrzył wokoło.  
Ludzie się śmieli, ludzie weseli  
A on umierał w swej zwiędłej bieli.*

*Kobieta czarne rozplotła włosy  
I zmarły kwiatek ujęła w dłonie,  
A twarz jej w smętnej zadumie tonie.  
Tęsknym spojrzeniem biegnie w niebiosy;  
Bo życie kwiatka wcześniej zziębione,  
To jak jej szczęście wcześniej prześnione.*

*Kwiatek był wonny, czysty i biały,  
Kapał się w rosie, pił ciepło słońca.  
Jej dusza także była gorąca,  
Jej czucia czystość niebieską miały.  
Jak kwiat zerwany umarł przedwcześnie,  
Tak i jej życie zwiędło hołśnie.*

*Kwiatek raz zmarły już nie powstanie,  
Listki uwiędłe rozsiał wokoło,  
Na wieki jego poblądło czoło,  
On w pyłku chyba już zmartwychwstanie.  
Chwilkę żył wonnem, jasnem obliczem,  
Gdy uwiądl, stał się na wieki niczem.*

*Ale kobieta z bólu powstanie,  
Szeroką myślą wszechświatów sięgnie,  
Gorącym czuciem pierś z piersią sprzęgnie,  
I pięknym będzie jej zmartwychwstanie,  
Za młode żale swe i cierpienia,  
Skąpie się w jasnem źródle zbawienia.*

*Więc śpij kwiateczku w swej zwiędłej bieli,*

*Chwilkę patrzyłeś w zwiędłe niebiosy,  
Chwilkę zdobyłeś kobiece włosy,  
Teraz śpij w szarej pyłu pościeli,  
Listki twe wiatru rozniosą tchnienia,  
I ślad zaginie twego istnienia.*

*A ty, kobieto, z sercem złamanem  
Z bólu powstałaś dumna i śmiała.  
Dusza twa, jako orlica biała,  
Niech się uniesie ponad skalaniem,  
Niech niebios światła najczystsze dojrzy,  
I orlem okiem w twarz słońca spojrzy!*<sup>66</sup>

Eliza Orzeszkowa

## **1. Botanizowanie Elizy Orzeszkowej**

Na krótko przed śmiercią autorka nadniemeńskiej epopei zanotowała:

*...myśl moja wędrowała długo po tych łąkach i lasach, gdzie niegdyś przez całe wiosny, lata i jesienie botanizowałam. Wyszukiwałam rośliny, przyglądałam się ich wzrostowi, kwitnięciu, życiu, czytałam o nich w księgach naturalistów, zrywałam, porządkowałam w zielniki, a potem pisałam o nich w powieściach, w nowelach. (...) jak ja z tymi wdzięcznymi istotami zżywałam się, jak witałam się z nimi, wiedziałam, gdzie rosną, kiedy kwitnąć mają. I było to po pisaniu drugim w życiu moim szczęściem.*<sup>67</sup>

Zamiłowanie Orzeszkowej do botaniki i ogrodnictwa jest powszechnie znanym faktem biograficznym. Edmund Jankowski opisuje wędrówki po nadniemeńskich okolicach, w czasie których pisarka zbierała różne okazy kwiatów, by następnie przygotować artystyczne kolaże

---

<sup>66</sup> E. Orzeszkowa, *Kwiat i kobieta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 362, s. 108.

<sup>67</sup> E. Orzeszkowa, *List do T. Bochwica z 27 XI 1909r.*, *Listy zebrane*, t. V, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1961, s. 264-265.

czy zielniki i zapisać ludowe nazwy. Ta szczególna biblioteka florystyczna stała się niezwykle pomocna w poznawaniu przez profesjonalnych botaników nadniemeńskiej flory.<sup>68</sup>

Lektura najbardziej znanej i uznanej powieści Orzeszkowej, *Nad Niemnem*, nie pozostawia żadnych wątpliwości. Opisując krajobraz, autorka skrupulatnie podaje nazwy lokalnej roślinności.<sup>69</sup>

Ale twórczość prozatorska Orzeszkowej nie jest tylko i wyłącznie kompendium wiedzy o nadniemeńskiej roślinności. Botanizowanie pisarki ujawnia się w bogatej metaforyce florystycznej, w licznych nawiązaniach do popularnej w czasach jej współczesnych „mowy” kwiatów (*Pamiętnik Wacławy, Pan Graba*).<sup>70</sup> Ponadto zaznacza się także w formach gatunkowych, po które sięgała (przede wszystkim po opowiadanie typu *grasasaga*).<sup>71</sup>

Analiza autobiograficznych zapisów pozwala poznać okoliczności, w jakich rozwijało się zamięłowanie do kwiatów. We *Wspomnieniach* odnajdujemy postać domowej nauczycielki, pani A., która rozbudziła w przyszłej autorce botaniczną pasję:

*Była może dość biegła w tej ostatniej [botanice – A. E. B.], bo odbywając ze mną przechadzki po ogrodzie, polu i łące, zrywała kwiaty i zioła, pokazywała zachodzące pomiędzy nimi różnice, uczyła nazw, opowiadała o ich życiu.*<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 297-298. Por. M. Warneńska, Z „Onwilu” do „Ongrodu”, [w:] *też*, *Śladami pisarzy*, Warszawa 1964, s. 118. Zob. E. Orzeszkowa, *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wisła” 1888, t. 2, z. 1, s. 1-15; z. 4, s. 675-703; 1890, t. 4, z. 1, s. 1-31; 1891, t. 5, z. 2, s. 235-247. Zachowany zielnik Orzeszkowej stał się ważnym źródłem wiedzy etnofarmaceutycznej. Zob. A. M. Kielak, *Zielnik Elizy Orzeszkowej: nieznaną zabytek botaniczny przechowywany w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Poznań 2004.

Zamięłowanie bohaterki *Dwóch biegunów* do kwiatów i ziół stało się dla Ludwika B. Świdorskiego podstawą do wyszukiwania podobieństw Seweryny do Orzeszkowej: „Takich szczegółów dałoby się przytoczyć wiele. Dla pełniejszego obrazu zwrócić można uwagę na artystyczną pasję bohaterki *Dwóch biegunów* - zasuszanie polnych i leśnych kwiatów swojskiej flory i wyklejanie z nich pięknych zielników.” L. B. Świdorski, *Dzieje jednej powieści*, cz. II, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 1, s. VIII.

<sup>69</sup> Zob. E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, t. 1, *Pisma zebrane*, t. 21, Warszawa 1951, s. 2.

<sup>70</sup> G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty. (Na podstawie twórczości Elizy Orzeszkowej)*, Wrocław 1988, s. 45. Zob. też E. Ihnatowicz, dz. cyt., s. 80.

<sup>71</sup> *Grasasaga* to opowiadane, znane w literaturze skandynawskiej, w którym rośliny przejmują fabularne role. G. Borkowska, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 59.

<sup>72</sup> E. Orzeszkowa, *Wspomnienia*, [w:] *też*, *O sobie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1974, s. 72.

To właśnie „poprzez kwiaty” ujawnia się niejako talent pisarski młodziutkiej panny Pawłowskiej. W przytoczonej we *Wspomnieniach* scenie pisanie dyktanda w języku francuskim, autorka zaznacza, jak pod wpływem dyktowanego przez nauczycielkę tekstu, zapisywała własną wizję:

*Najmniejszej chęci czynienia na przekór we mnie nie było, tylko tak wyraźnie, tak wypukle widziałam ciągle matkę moją zrywającą róże i te róże i pączki róż w jej ręku, że pisałam prawie mimo woli, że prawie nie mogłam nie pisać.*<sup>73</sup>

Obraz matki z pękiem jarzyn, które przedstawia tekst dyktanda, panna Pawłowska zastępuje wizją matki zrywającej róże. Czy ta szczególna pomyłka z lat dziewczęcych, jaką zapisuje wiele lat później we *Wspomnieniach* dojrzała autorka, czegoś nie przypomina? Można ją zapewne skojarzyć z pomyłką Wacławy wyszywającej na kanwie różowe - zamiast zielonych – listki i zielone – miast różowych – róże. Jest podobnym wyrazem sprzeciwu czy buntu wobec sytuacji zamknięcia i związanej z tym pośrednio konieczności reprodukcji gotowych przedstawień, buntu – jak podkreśliliśmy – nieświadomego. We wspomnieniu owej pomyłki Orzeszkowa podkreśla: „pisałam prawie mimo woli, że prawie nie mogłam nie pisać”. W *Pamiętniku Wacławy* z kolei bohaterka mówi: „Ale malowane kwiaty na desenie nie podbijały mojej myśli, myliłam się w rachowaniu krzyżyków i dobieraniu włóczki...” (PW, I, 179)

Wiele lat później, będąc cenioną pisarką, w cyklu felietonów zatytułowanych *Oksiążkach*, przygotowywanych dla „Kuriera Litewskiego”, Orzeszkowa zrecenzowała popularny utwór Maurice’a Maeterlincka, belgijskiego poety i dramaturga, *L’Intelligence des fleurs*.<sup>74</sup>

Lektura utworów Orzeszkowej nie pozostawia żadnych wątpliwości co do pasji pisarki nazywanej przez nią „drugim w życiu moim szczęściem”. Chyba nie można się więc zgodzić z postawioną przez Marię Żmigrodzką tezą, że Orzeszkowa nie rozumiała „uroków krajobrazu pierwotnego i dzikiego”.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Tamże, s. 83. Zob. I. Krzywicka, *Mala Lizia*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 11, s. 4; M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 33

<sup>74</sup> Zob. E. Orzeszkowa, *Maurycy Maeterlinck: „L’Intelligence des fleurs”* („O rozumie kwiatów”), [w:] tejże, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 465-479.

<sup>75</sup> M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa...*, s. 466.



W przywoływanej już książce pt. *Przyroda i wyobrażenia* Sikora analizuje m. in. społeczno-kulturowe uwarunkowania symboliki florystycznej obecnej w młodopolskiej poezji.<sup>76</sup> Za jeden z podstawowych jej kontekstów uznaje kulturę ludową:

*...ludowe spojrzenie na przyrodę, światopoglądowe i artystyczne sposoby reakcji na świat natury tworzyły bowiem zbiór wyobrażeń, przesądów, mitów i symboli, które różnymi drogami przenikały do literatury elitarnej i w dużym stopniu określały znaczenie motywów roślinnych w poezji.*<sup>77</sup>

Drugim z fundamentalnych kontekstów młodopolskiej symboliki roślinnej jest powszechne w XIX wieku przekonanie o specyficznej „mowie” kwiatów. Wyobrażenie o istnieniu szczególnego języka kwiatów wpisało się na trwałe w ówczesną obyczajowość. Dowodem tego były liczne słowniki „mowy” kwiatów wydawane jako część publikacji literackich, naukowych lub też w postaci osobnych książeczek.<sup>78</sup>

Najbardziej znanymi polskimi autorami dziewiętnastowiecznych słowników kwiatowych byli m. in.: Józef Strumiłło, Brunon Kiciński, Józef Dunin-Borkowski, Mieczysław Rościszewski. Popularną autorką gry towarzyskiej „flirt kwiatowy” była młodopolska poetka, Natalia Dierżkówna, a tego typu hasła pisywała także Eliza Orzeszkowa.<sup>79</sup>

Sikora podkreśla względną stałość symboliki kwiatowej – poszczególnym kwiatom różni autorzy przypisywali identyczne bądź podobne znaczenie, np. narcyz - „miłość własna”, niezapominajka - „nie zapomnij o mnie”. Stałość znaczeń języka kwiatów można wytłumaczyć – w jakiejś mierze przynajmniej - symboliką kolorów.<sup>80</sup>

Ta szczególna moda na „mowę” kwiatów przyczyniła się do publikacji wierszy wykorzystujących florystyczną symbolikę. Młodopolscy poeci nie byli tutaj pierwszymi. „Obdarzanie kwiatów językiem – pisze Sikora – a szerzej rzecz ujmując, uduchowanie natury

---

<sup>76</sup> I. Sikora, dz. cyt., s. 8.

<sup>77</sup> Tamże.

<sup>78</sup> Tamże, s. 22-23.

<sup>79</sup> Tamże, s. 27-30.

<sup>80</sup> Tamże, s. 26-28.

było oczywiście zasługą romantyków.<sup>81</sup> I podobnie jak romantyczna przyroda, młodopolska symbolika roślinna wyrażała wewnętrzne przeżycia człowieka.<sup>82</sup>

Opisując botaniczną pasję Orzeszkowej, zaznaczyliśmy, że już w pierwszych powieściach pisarka chętnie nawiązywała do „mowy” kwiatów. Przywołajmy zatem raz jeszcze fragmenty *Pamiętnika Wacławy*.

Wkrótce po przyjeździe z pensji bohaterka przechadza się z matką po mieszkaniu. Zatrzymując się w buduarze, spogląda w okno:

***Za oknami widać było obszerny ogród o starożytnych alejach i kilku ogrodników pracujących nad kwiatowymi klombami, wijącymi się w przeróżne gzygzaki pod wysoko wzniesionym gankiem (PW, I, 48).***

Ten krótki wyjątek powieści daje pewne wyobrażenie ogrodu otaczającego dom pani Matyldy. I choć ogród jest przestrzenią iluzorycznej wolności, stanowi jednak niezwykle ważną część świata przedstawionego. Przestrzeń nie tylko sprzyjającą podejmowaniu fantazmatycznej aktywności:

*Piątego dnia chodziłam nad wieczór po lipowej alei: zmrok zapadł i gwiazdy występowały na niebo jedna po drugiej. Powietrze ciepłe napelniała woń wiosennych kwiatów, które obficie kwitły na klombach; w gajach brzoźowych parę razy ozwał się słowik i wietrzyk łagodny cicho zaszeleścił w gałęziach lip. **Pomyślałam o kuzynku i serce zaczęło mi uderzać w piersi mocno; zapragnęłam, aby był przy mnie, wymarzone postacie bohatera powieściowego i możnego sąsiada rozwiały się jak mgła, a wysoko między gwiazdami zaświeciły nade mną błękitne oczy Franusia i patrzyły na mnie smutnie a i z uwielbieniem** (PW, I, 81).*

Bohaterka, przechadzająca się wieczorną porą po ogrodowych alejach wśród kwitnących kwiatów, myśli o kuzynku. Jednocześnie pragnie jego obecności. Ogród marzeń jest jednocześnie ogrodem miłości<sup>83</sup> – czy to w znaczeniu przestrzeni dla miłosnych marzeń,

---

<sup>81</sup> Tamże, s. 31-32.

<sup>82</sup> Tamże, s. 171-172.

<sup>83</sup> Tamże, s. 160-163. W kontekście *Cierpień młodego Wertera*, ogród to miejsce, w którym umiera miłość. R. Przybylski, dz. cyt., s. 19. Zob. też E. Paczoska, *Ogrody Wokulskiego*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 153-163. Ale w ogrodzie

czy też jako miejsce „rozgrywania się” miłości między bohaterami: Franusiem, Wacławą, Agenorem, Rozalią, Witoldem. Językiem tego miłosnego dyskursu często stają się rosnące w ogrodzie kwiaty.

Zobaczmy zatem, jak rozwijają się te florystyczne dyskursy miłosne. Czy „mowa” kwiatów ma związek z fabułą czy nie? Czy ten kod językowy nawiązuje do konwencjonalnych znaczeń, czy też w tekście powieści wytwarzają się nowe znaczenia? Jakie funkcje pełnią odwołania do retoryki kwiatów?

### Wacława i Franuś

Po przyjeździe kuzynka Wacławy do domu jej matki, oboje wiele czasu spędzają w ogrodzie. Na powitanie Franuś daje kuzynce bukiet hiacyntów i narcyzów: „Codziennie z rana witał mnie z bukietem hiacyntów i narcyzów, które zaczynały już kwitnąć w ogrodzie, i oddawał mi go na *dzień dobry*” (PW, I, 68). Pewnego dnia, w ogrodzie, Wacława wręcza Franusiowi biały narcyz, który ma komunikować jej przyjaźń dla niego. Bohaterka mówi: „-Weź ode mnie ten kwiatek, kuzynku, a ile razy na niego spojrzysz, pomyśl, że mam dla ciebie wielką... wielką przyjaźń” (PW, I, 72).

Ten szczególny kod językowy, którym posługują się bohaterowie odwołuje się do popularnych i konwencjonalnych znaczeń (biały narcyz jako symbol przyjaźni).<sup>84</sup> Tutaj kwiaty służą rozwijaniu romantycznej fabuły.

Borkowska, analizując fenomeny powieściowej mowy, wyróżnia specyficzne „języki” („język” kwiatów oraz muzyki), które służą ekspresji miłosnych wyznań. Jak pisze:

*Wyznanie miłości jest często d o s ł o w n i e dwudzielne, rozwarstwione, tj. przybiera formę wyświetlonego palimpsestu, kompozycji muzycznej o strukturze f u g i (która w języku włoskim oznacza ucieczkę), co nie jest tu określeniem zupełnie przypadkowym: chowa się ono bowiem w lęku przed odrzuceniem, umyka ostatecznej i rozstrzygającej werbalizacji, a także tęskni do języków o rozluźnionym związku pomiędzy signifié i signifiant: do muzyki i mowy*

---

miłość nie tylko umiera. Także - rodzi się. Tak jak w ogrodzie babki Hortensji pomiędzy Wacławą a Witoldem zawiązuje się miłosna nić.

<sup>84</sup> Tamże, s. 80-81.

kwiatów. *Amanci Orzeszkowej spożytkowują muzyczne aluzje i kwietne alegorie w różnym stopniu, wskazując, że mowa wieloznaczna bywa bezpieczniejsza; daje możliwość odwrótu.*<sup>85</sup>

Symboliczne własności kwiatów jako wtórnego systemu semiotycznego pozwalają funkcjonować miłosnemu dyskursowi. Badaczka zastanawia się, dlaczego jednak kwiaty są „językiem” miłości. W scenie, w której Graba wyjmuje z bukietu białą różę i czerwony goździk, Borkowska widzi „archetypiczny obraz biblijnego kuszenia kobiety za pomocą darów natury...”<sup>86</sup>, przy czym mężczyzna jest tutaj jednocześnie partnerem oraz wężem-kusicielem:

*Jego siłą jest obrazowa perswazyjność: stworzenie obrazu, który obejmowałby istotę związku kobiety i mężczyzny, a więc obrazu sankcjonującego w y b ó r (z b u k i e t u Graba wyjmuje jedną r ó ż ę i jeden g o ź d z i k) oraz p o ł ą c z e n i e (z obu kwiatów tworzy całość). Symboliczną strukturę mają także przywołane kolory: biel róży – to czystość, dziewiczość, niepokalanie; czerwień goździka – sugeruje cielesność, namiętność uderzającą do głowy jak krew, niepohamowaną gwałtowność.*<sup>87</sup>

Obok tego skonwencjonalizowanego flirtu kwiatowego rozgrywającego się pomiędzy bohaterką a jej kuzynem pojawiają się w tekście Orzeszkowej inne, oryginalne odwołania florystyczne. Oto w czasie pobytu Franusia w domu pani Matyldy w sercu Waławy wyrósł dla niego „kwiat sympatii”. Ów kwiat sympatii można nazwać – wedle słów matki bohaterki – jednym „z kwiatów, składających (...) bukiet” (PW, I, 92). Pani Matylda porównuje poglądy, wyobrażenia oraz uczucia swej młodziutkiej córki właśnie do bukietu, którego kwiaty zwiędną z czasem i potracą liście:<sup>88</sup>

*Gdy pożyjesz dłużej, powiędną te śliczne kwiatki, których teraz masz pełne serce. Posłuchaj! każda prawie z nas wchodzi w świat z takim wonnym bukietem naiwnych uczuć i idealnych wyobrażeń. Ale potem listek po listku opada z bukietu i więdnie, aż zostaje nam w końcu pęk nagich łodyg, którymi po utracie kwiatków pocieszać się musimy* (PW, I, 91-92).

---

<sup>85</sup> G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty...*, s. 45. Podkreślenia w cytatach – G. Borkowska.

<sup>86</sup> Tamże, s. 46.

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> Por. M. Romankówna, dz. cyt., s. 188.

Obraz więdnących kwiatów-uczuć, kwiatów-ideałów wielokrotnie pojawia się w wypowiedziach bohaterki:

*W pólseńnym marzeniu widziałam posadzkę zasłaną kwiatami, które w moich oczach więdły i umierały, a mnie żal za nimi zdejmował wielki... podnosiłam w górę oczy i zdawało mi się, że widzę nad sobą niebo wieczorne, a rozsiane po nim gwiazdy złote bladły, nikły, umierały tak jak owe kwiaty rozsiane po ziemi...* (PW, I, 93)

Wizja umierających na ziemi kwiatów przeplata się z obrazem blednących gwiazd na wieczornym niebie. Jakby gwiazdy i kwiaty niosły ze sobą takie samo *signifiant*. Jakby gwiazdy i kwiaty były do siebie podobne – tak jak astry, których nazwa została zapożyczona z łacińskiego określenia gwiazdy (łac. *astrum*). To podobieństwo, czy pewną identyczność, odnajdujemy także we wzornictwie materii pokrywających ściany salonu babki Hortensji (błękitne obicie z naklejonymi gwiazdami) oraz ściany buduaru pani Matyldy (materiał w złociste kwiaty).

Można zapytać w tym miejscu, po co Orzeszkowa używa sformułowań: „kwiat sympatii” czy „wonny bukiet naiwnych uczuć i wyobrażeń”? Wydaje się, że jest to szczególnie gra retoryczna, w której określenia „kwiat” oraz „bukiet” stanowią podstawę metafor zapisujących procesy emocjonalne i uczuciowe. Odpowiadałoby to zaproponowanej przez Borkowską tezie, zgodnie z którą przedstawienia estetyzujące (tutaj – odwołania do „języka” kwiatów) ekwiwalentyzują uczucia. Te formuły zatem to metafory uczuć. Jednocześnie służą one rozwijaniu miłosnego dyskursu.

Sympatia, życzliwość czy inne szczególne uczucia, jakie początkowo Wacława żywiła dla kuzynka metaforyzowane w sformułowaniach „kwiatek sympatii”, „kwiatek życzliwości” zmieniają się. Coraz bliższa znajomość z Franusiem, a szczególnie obserwacja jego służalczego zachowania wobec babki Hortensji, powodują stopniową zmianę w uczuciach Wacławy odzwierciedlaną przez kwiat, z którego opadają kolejne liście.

Jeden z kwiatów tego szczególnego bukietu Wacławy - ten który wykwił dla Franusia - zaczyna gubić kolejno listki, kiedy bohaterka obserwuje kuzynka usługującego w Rodowie babce Hortensji. Raz wyciąga on kłębuszki spod kanapy, to znowu wyjeżdża do miasteczka po bawełnę do frywolitek:

*Patrzyłam na jego nieśmiało spuszczone powieki i pochylone czoło i czułam, jak w sercu moim, chwiejający się już przez dzień cały, opadał jeden z listków składających kwiatek mojej dla niego sympatii (PW, I, 111).*

Konfrontacja obrazu kuzynka z marzeń z obrazem z rzeczywistości prowadzi do utraty kolejnego listka z „kwiatka sympatii” dla niego (PW, I, 113). Zaś kiedy Franuś opowiada o swoim pustym życiu w Rodowie, chwieją się, a wreszcie opadają kolejne listki: „...owe listki, co się były przed chwilą zachwiały na kwiatku mojej dla niego sympatii, oderwały się całkiem i uleciały za innymi” (PW, I, 124).

Rozweselona wiadomością o spodziewanych gościach, Wacława zaczęła „figlować” z kuzynkiem. Jej radość dodała mu śmiałości: „Gdy zobaczyłam go takim, pozostałe listki na kwiatku mojej życzliwości dla niego zaczęły się poruszać i szeptać mi do ucha miłe o kuzynku rzeczy” (PW, I, 127). Ale gdy znowu babka Hortensja daje Wacławie burę za zabawę w chowanego, Franuś przeląkł się i zmieszał. Z „kwiatka życzliwości” dla kuzynka opadł ostatni listek (PW, I, 130). Zaś w owym „bukiecie uczuć” jeden kwiat zamienił się w łodygę:

*Przyszłam do mojej sypialni bardzo smutna: zdawało mi się ciągle, że widzę przed sobą ów bukiet mój świeżych uczuć, o jakim to mówiła mi matka moja, a w tym bukiecie jednego kwiatka już nie było, pozostała mi po nim naga łodyga (PW, I, 131).*

#### **Wacława i Agenor**

Wreszcie nastaje dzień, w którym do Rodowa przybywają goście, a Wacława ma możliwość poznania pana Agenora. Po konwencjonalnych rozmowach prowadzonych w salonie, babka proponuje spacer po ogrodzie. Kiedy ubrana w różową sukienkę Wacława wraz z kuzynką Rozalią i towarzyszącym im Agenorem przechodzą obok krzaku białej róży, bohaterka zrywa dwa kwiaty:

*Byłam tak pewna siebie, takie poczucie swobody i panowania mnie ogarniało, że zerwawszy dwie róże, jedną z nich przypięłam do czarnych koronek zdobiących mój stanik, drugą zaś ośmieliłam się podać panu Agenorowi, z uśmiechem mówiąc:*

- *Ze słów, którymi mnie pan powitałeś, wnoszę, że lubisz kwiaty. Daję więc panu tę różę jako mój kwiat ulubiony.*

*Przypiął sobie różę do klapy ubrania i odpowiedział z ukłonem:*

- *Uszczęśliwiasz mnie, pani! (PW, I, 153)*

Jeden z zerwanych kwiatów bohaterka przypina do czarnych koronek swojej sukni, a drugi - daje Agenorowi. Darując nowo poznanemu mężczyźnie kwiat białej róży, Wacława inicjuje kolejny kwiatowy flirt. Flirt – dodajmy – odwołujący się do skonwencjonalizowanych znaczeń i stanowiący element romantycznej fabuły. Franuś, obserwujący z tyłu tę scenę, posmutniał, a gdy Agenor zajęty był rozmową z Rozalią, przypomniał Wacławie: „- Dziś właśnie mija cztery tygodnie... jak o tej samej porze przy zachodzie słońca dałaś mi, kuzynko, biały narcyz...” (PW, I, 154)

Franuś nie wie, że „kwiat sympatii”, jaki miała dla niego Wacława, stracił wszystkie listki. Przypominając kuzynce o białym narcyzie, jaki mu podarowała, komunikuje jej, że czuje się przez nią zdradzony. Jeszcze raz kwiat - tym razem przywołany we wspomnieniu – służy wyrażaniu uczucia.

Po kilku dniach znajomości z Agenorem, wieczorową porą Wacława myśli o nim:

*W parę godzin potem w sypialnej mojej szufladzie siedziałam wśród ciszy nocnej przy otwartym na ogród oknie i czułam, że **na miejscu zmarłego, skromnego kwiatka sympatii mojej dla Franusia, jaki wiozłam z sobą, jadąc do Rodowa, wywiozę rozkwitły inny kwiat, barwniejszy, świetniejszy, wynioślejszy.** Miałam tylko poczucie, że kwiat ten rozkwitł nie w sercu moim, lecz w głowie i że miał uderzającą woń perfumy, od której głowa mi paląca i skronie pulsowały jak po oczadzeniu (PW, I, 195).*

W miejsce wygasłej sympatii i życzliwości dla kuzynka Franusia (metafora „zmarłego skromnego kwiatka”), pojawiają się nowe, znacznie silniejsze uczucia, których obiektem jest poznany w Rodowie Agenor, przeznaczony zresztą Wacławie na męża. Odpowiednikiem tych uczuć jest obraz „rozkwitłego innego kwiatu, barwniejszego, świetniejszego, wynioślejszego”. Łatwo się zatem domyślić, że „kwiatek sympatii” zostaje zastąpiony „kwiatem miłości”.

Obserwując jednak zachowanie Agenora i Rozalii na balu w Rodowie, ich spojrzenia, taniec, Wacława nabiera wątpliwości co do szczerości deklaracji składanych przez Agenora. Rozmowa z Emilką zdaje się potwierdzać jej obawy:

*Każde słowo Emilki ból mi sprawiało. Ideal mój chwiał się na swym piedestale; na wspaniałym kwiecie, który mi w sercu rozkwitnął, chwiały się purpurowe listki, a czułam, że każdy z nich, gdy uleci, uniesie z sobą skrwawioną szmatkę mego serca... Zebrałam wszystkie siły mego ducha, kwiat mój otoczyłam nimi i drżąca cała przyciskałam dłoń do piersi, aby z niej nie uleciały, długimi piastowane marzeniami, uczuć listeczki (PW, I, 262-263).*

Wątpliwości te metaforyzują chwiejące się listki na kwiecie-uczuciu dla młodego mężczyzny. Miarą wielkości tych uczuć wyrażających się w określeniu „wspaniały kwiat” (kwiat-uczucie dla Franusia określał epitet „skromny”) byłby ból, jaki bohaterka odczuwałaby, gdyby obiekt miłości okazał się niegodny żywionych do niego uczuć (metafora ulatujących listków unoszących ze sobą „skrwawioną szmatkę serca”).

Przeczucia okazały się jednak prawdziwe - Rozalia opowiedziała kuzynce historię swojej miłości do Agenora:

*- Kiedy poznałam jego, miałam lat piętnaście, a on dwadzieścia cztery. **Bawiliśmy się zrywaniem kwiatów w ogrodzie i na łąkach** i splataniem z nich wieńców, które pozwalałam mu wkładać na moją głowę. Szesnasty rok ukończyłam, kiedy raz w dzień słoneczny włożył mi na skronie niewinny wianek z niezabudek, a potem pochwycił warkocz mój, co mi na ramię splotwał, i przylgnął doń ustami... Powiedział mi wtedy, że mnie kocha... (PW, I, 279).*

Tę opowieść o miłości można potraktować jako typowy flirt kwiatowy, w którym kwiaty służą jednocześnie rozwijaniu romantycznej fabuły. Warto jednak zwrócić uwagę na inną - niż salon – scenę. Tu jest przykład wyobraźni Orzeszkowej „zarażonej” przez kwiaty. Inicjacja miłości odbywa się „w ogrodzie” i „na łąkach”. Scena, na jakiej rozgrywa się miłość, przypomina scenę teatralną - pisarka z wielką determinacją konstruuje jej dekorację. Ale dlatego może, że dekoracja jest autentycznym ogrodem i łąką nie było fałszu w uczuciach tych dwojga! Obserwujemy tutaj znaczące przemieszczenie przestrzeni „kwiatowej”.

Po wysłuchaniu wyznania Rozalii, Wacława decyduje się zerwać zaręczyny. W samotności swojej sypialni bohaterka „grzebie” uczucia, grzebiąc jednocześnie opadłe liście: „...zgarnęłam pamięcią wszystkie te chwile i **wraz z opadłymi liśćmi wspaniałego kwiatu mojej dla niego miłości** pogrzebałam je w głębi serca” (PW, I, 306). Używana wcześniej przez Wacławę metafora „wspaniałego kwiatu” nie odsyłała wprost do konkretnego



uczucia. Jednak lokalizacja miejsca, w którym rozkwita – serce – wskazuje miłość. Potwierdzeniem jest wypowiedź bohaterki („kwiat mojej dla niego miłości”).

Skonwencjonalizowana „mowa” kwiatów oraz oryginalne „kwiaty”-metafory, jakie wyczytujemy w tekście Orzeszkowej służą zatem nie tylko nawiązaniu i podtrzymaniu miłosnego dyskursu czy rozwijaniu romantycznej fabuły. To już nie tylko prosty flirt kwiatowy. „Mowa” kwiatów staje się narzędziem „zabawy” w miłość.<sup>89</sup> Tę szczególną grę Wacława opisuje w ten sposób:

*W salonie mężczyźni i kobiety szukają się wzajemnie, rzucając sobie spojrzenia znaczące, półsłówka, z których można wysnuć całe tomy; ta temu od niechcenia rzuci kwiatek z balowego bukietu wyjęty; ten tej pełną poezji i elegancji aluzją powie, że jest piękna; rozmarzony uśmiech spotyka ogniste spojrzenie, uważne ucho posłyszysz westchnienie ciche, niby przemocą wydzierające się z piersi; kwiat, wachlarz, fortepian, barwa wstążek przemieniają się w symbole i hieroglify, w których wtajemniczone oko wyczytuje całą odmianę słowa: kocham! We wszystkich trybach, czasach i osobach. (...)*

*Lecz jakież było moje zdziwienie, gdy po pewnym czasie jasno stanęło przed moimi oczyma, że nikt a nikt z tych ludzi nie kochał, a wszyscy bawili się tylko w miłość i na wzór mieszkańców Wschodu podawali sobie wzajemnie czary pełne narkotyku, mającego pobudzić wyobraźnię, a osłabić siły serca i umysłu (PW, II, 54-55).*

Wypowiadane przez bohaterów słowa są podobne do siebie. Pewne schematy czy konwencje raz po raz powtarzają się, dając dowód swej semantycznej pustki.<sup>90</sup> Borkowska mówi tutaj o miłości próżni:

*Bodaj właśnie okaleczone, na różny sposób nie spełnione, prywatne akty mowy odnoszące się do Erosa i miłości wyrażają w sposób najpełniejszy ludyczny, hazardowy, a jednocześnie neurotyczny charakter polskiej kultury salonowej (szlacheckiej) drugiej połowy XIX wieku. Sfera erotyki, salonowego flirtu, zdawałoby się pustego, ale nie tragicznego, sygnalizuje – za sprawą refleksji współczesnych nam badaczy – obszar kulturowej niemocy, niewiarygodności, samoudręczenia. Amor vacui – miłość próżni – wkracza do polskiej powieści jako zapowiedź zmierzchu pewnej epoki.<sup>91</sup>*

---

<sup>89</sup> G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty...*, s. 46.

<sup>90</sup> Tamże, s. 47-48.

<sup>91</sup> Tamże, s. 49. Por. M. Romankówna, dz. cyt., s. 188.

Spostrzeżenia badaczki dotyczą „zabawy” w miłość, jaka rozgrywa się w przestrzeni salonu. W innych miejscach, na innej „scenie” (w ogrodzie) miłość nie musi być grą ani kłamstwem. Może być – jak w przypadku Agenora i Rozalii – prawdziwym uczuciem.

### Wacława i Lubomir

W historii z Lubomirem „kwiaty”-metafory pełnią podobną funkcję (komunikowanie uczuć) do tych, które pojawiały się w poprzednich opowieściach z udziałem Wacławy i Franusia oraz Wacławy i Agenora.

W czasie, kiedy Lubomir bywał częstym gościem w domu pani Matyldy i został powszechnie uznany za starającego się o rękę jej córki Wacławy, bohaterka wielokrotnie myśli o słowach wypowiedzianych przez młodego mężczyznę:

*Wdzięczną mu byłam za to, że nasunął mi myśl zwiedzania starego grodu i napojenia się tymi pięknymi wrażeniami, jakich doświadczałam; myślałam o nim długo; rozbierałam w myśli rozmowy jego szlachetne i wzniosłe słowa, które wypowiadał kwieciście a obficie; uznałam go bezwarunkowo wyższym i zacniejszym niż wszyscy ludzie, z którymi dotąd przestawalam, i usnęłam czując, że na gruncie mego serca spragnionego wiary, miłości i uczuć pięknych **kielkuje nowy kwiatek, podobny do tych dwóch pierwszych, które opadły z listków i nad grobami, w jakich je pochowałam, sterczały nagimi łodygami smutnego wspomnienia** (PW, II, 103).*

Rodzące się uczucia Wacławy, choć podobne (metafora „nowego kwiatka podobnego do dwóch pierwszych”) nie są wolne od przeszłych bolesnych wspomnień. Nowy kwiat-uczucie kielkuje niejako w cieniu „nagich łodyg”. Kiedy w ciszy i samotności swojej sypialni Wacława rozmyślała o Lubomirze, miała w pamięci postać Agenora. Porównywała obu mężczyzn, zastanawiając się jednocześnie, czy aby Lubomir nie jest mu podobny:

*Po takim szeregu wątpliwości, pytań zadanych samej sobie i odpowiedzi na nie, porywałam za barki brzydką marę zwątpienia, rzucałam ją pod stopy i deptałam jak zjadliwą zmiję, która zjadliwym swym żądłem chciała mi zatruć chwile marzeń rozkosznych i **podciąć kwiat nowego uczucia w mym sercu, rozwijający coraz szerzej kielich swój, podobny do czystej, ku niebu patrzącej lilii.***

*Tak, kwiat ten nowy w sercu mym rozkwitający w samo niebo patrzył i ku niebieskim kierował wysokościami* (PW, II, 105-106).

W tej wypowiedzi bohaterki obraz bliżej nie określonego nowego kwiatka dopełnia się. Kielkujący kwiat rozwija swój kielich, zwracając się ku niebu. Staje się podobny do lilii. Rodzące się uczucie do Lubomira metaforyzuje zatem kwiat lilii. Zaś wszelkie wątpliwości, jakie się pojawiają i próbują „podciąć” ten kwiat, Wacława tłumi. Przedstawienie tłumienia i wyparcia przypomina wizję Maryji zapisaną w *Apokalipsie św. Jana*. Walkę Matki Boskiej ze złem, której atrybutem jest biała lilia, obrazuje deptanie węża.

Wątpliwości budzą w bohaterce także ironiczne uśmiechy i słowa przyjaciółki Helenki, które „mrozą” rozkwitający kwiat:

*Czułam się niemal urażoną na Helenę za jej niedowierzanie w szlachetność i szczerość Lubomira, a przy tym żarty jej i przeglądająca przez nie gorycz **mroziły mi w piersi kwiat, który w niej coraz szerzej rozkwitał**, i wywoływały brzydką marę niewiary i wątpliwości, z jaką i tak w chwilach samotnych boleśnie staczałam walki* (PW, II, 114).

Następnego dnia po tym, jak pan Lubomir odmówił Władysławowi N., młodemu i świetnie zapowiadającemu się prawnikowi, ręki swej siostry Zosi, Wacława rozmawia z nim na temat powodów, dla których to uczynił. Lubomir tłumaczy swój uczynek nakazami honoru, obowiązku i sumienia:

- *Mój Boże!* – zawołałam - *więc pan tak źle uważasz pana Władysława, tyle złego wiesz o nim!...*

*Na te słowa szczególniejszy wyraz przebiegł po twarzy Lubomira, wydało mi się, że mignęło po niej coś niby ironia, niby wstyd jakiś tajemny, niby zakłopotanie. Była to tylko błyskawica, po której przejściu na rysach jego osiadła znowu gruba warstwa melancholii i rozczulenia. Ale mi się zdało, że w tym mgnieniu oka otworzyło się okienko duszy Lubomira, a ja ujrzałam przez nie... o! nie chciałam widzieć! **Spuściłam oczy na haft i tylko białe atłaskiem wyszywane na batyście listki ukazały mi się jakoś szare i brzydkie...*** (PW, II, 138)

W tym obrazie wyrazem wątpliwości nie są chwiejące się listki, jak w przypadku historii z Franusiem. Cytat ten odwołuje do innego wyobrażenia kwiatu: nie tyle rośliny swobodnie rosnącej w naturalnym bądź sztucznym środowisku, ale do kwiatu-haftu. Z tego

powodu wątpliwości Wacławy obrazują listki poszarzałe i brzydkie. Kiedy Lubomir szczegółowo, w płomiennej mowie wyjaśnia motyw swego czynu, Wacława dochodzi do przekonania, że brat Zosi postąpił słusznie. Uwierzyła w jego wzniosłe słowa o miłości oraz w to, że to Władysław był niegodny Zosi. I właśnie w tym momencie coś szczególnego dzieje się z haftem – poszarzałe listki bieleją, a Lubomir znowu jest absolutnie piękny:

*Listki, wyhaftowane na batyscie, były już całkiem białe, oderwałam jednak od nich oczy o znowu spojrzałam na pana Lubomira. Wydał mi się w tej chwili bardzo pięknym* (PW, II, 139-140).

W tych cytatach zapisuje się obsesja botaniczna Orzeszkowej, która myśli kwiatową metaforą. To jest przecież niezwykle myślenie – poza konkretną sytuacją komunikacyjną! A zatem nie chodzi tylko o kulturę, o „mowę” kwiatów, na której skupia się Borkowska, ale o pewne „zabudowanie” wyobraźni pisarki. Jej materię metaforyzacji. W jednym z listów do Jana Karłowicza, charakteryzując własny styl publicystycznych (co prawda) artykułów, Orzeszkowa zanotowała:

*Co do mnie, sposób pisania taki, metodyczny, surowy, ścisły, a przecież ani ciepła, ani ożywienia nie pozbawiony, był wiekuistym przedmiotem pożądań moich. Trzy razy próbowałam osiągnąć go (...) i trzy razy stworzyłam - obrazy dziurawe, z porwanymi liniami i pełne kwiatów. O! te kwiaty! Dziwna to rzecz, jak uparcie czepiają się one pióra – kobiety może, najpewniej samouka!*<sup>92</sup>

## Rozalia i Agenor

Na balu w Rodowie bohaterki prezentują swoje suknie wraz z ozdabiającymi je kwiatami. Skromny strój Rozalii podkreślają wplecione we włosy astry o różnych barwach:

*W warkoczach tych tkwiło kilka różnokolorowych naturalnych aster, niedbale i bez symetrii włożonych, widocznie bez uwagi, a nawet bez pomocy zwierciadła* (PW, I, 249).

---

<sup>92</sup> E. Orzeszkowa, *List do J. Karłowicza z 30 V 1882 r., Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 28.

Astry, zgodnie z ówczesnymi dykcjonarzami „mowy” kwiatów, oznaczają „późne wdzięki” bądź uczuciową stałość i wierność.<sup>93</sup> Warto zaznaczyć, że Rozalia jest dwudziestopięcioletnią panną, a zgodnie z ówczesnymi konwencjami, dla niezamężnej kobiety jest to wiek zaawansowany. Jednocześnie należy dodać, że kwiaty jakie wybrała Rozalia pełnią także szczególną funkcję w kreowaniu jej tożsamości.

W czasie balu Wacława obserwuje wymianę spojrzeń pomiędzy Agenorem a Rozalią. Z niechęcią zwraca się do kuzynki, krytykując jej ubiór. Ta jednak odpowiada: „-Życzę ci, śliczna kuzynko, aby na wzór moich biednych astrów, które mi opadają z warkoczów, nie opadły z ciebie kwiaty marzeń i złudzeń dziecinnych!” (PW, I, 260) Rozalia – odwołując się do obrazu opadłych aster – przestrzega Wacławę przed tym, aby z niej nie opadły „kwiaty marzeń i złudzeń”. Wkrótce bohaterka dowiaduje się od Emilki o uczuciach, jakie niegdyś połączyły pana Agenora i Rozalię. Na kwiecie, który wyrósł dla przyszłego narzeczonego, chwieją się purpurowe listki (PW, I, 262-263) niejako zgodnie z zapowiedzią kuzynki. Wieczorem, kiedy Wacława przechadza się po ogrodzie z panem Agenorem, Rozalia mija tę parę i potrząsa głową:

*...liliowy aster wymknął się jej z warkocza i upadł pod stopy Agenora. Lecz on zdawał się najmniej zwracać uwagi na **kwiat upadły** i rozmarzonymi oczami wpijał się w twarz moją, która może zbladła trochę w tej chwili.*

*Pochyliłam się i podjęłam aster i podając go panu Agenorowi rzekłam:*

- *Dlaczego nie podnosisz pan kwiatów, które leżą u stóp pana? **Ludzie mówią, że kwiaty w życiu rzadko napotkać się dają... pogardzać więc nimi nie należy...*** (PW, I, 268-269)

Określenie „kwiat upadły” jest wyrazem retorycznej „gry” Orzeszkowej i jest co najmniej dwuznaczne. W literalnym znaczeniu odnosi się do kwiatu (liliowy aster), który wypadł z warkocza Rozalii. W znaczeniu metaforycznym może odnosić się do osoby Rozalii (kwiat wypadł z jej warkocza) i oceny tej postaci w kategoriach „kobiety upadłej”. To Agenor nie zwracał uwagi na ten kwiat. Na Rozalię? Kobiętę upadłą? Dodatkowo można podkreślić fakt, że samo imię Rozalii, zgodnie z etymologią, konotuje nazwę kwiatu - róży (łac. *rosa*).

---

<sup>93</sup> E. Ihnatowicz, dz. cyt., s. 81-82. Badaczka powołuje się na pracę Strumiły, a także Dunin-Borkowskiego,

Wacława, pytając Agenora, dlaczego nie podnosi astra, mówi: „kwiaty w życiu rzadko napotkać się dają...” Ta moralizatorska wypowiedź bohaterki „przebrana” jest w kod kwiatowy. Kwiaty zatem służyłyby tutaj Orzeszkowej dla pośredniego wyrażania opinii, dla swego rodzaju odautorskiego komentarza.<sup>94</sup>

Obok wymienionych funkcji „kwiatów”-metafor, warto zwrócić uwagę na rzecz szczególną. Opis relacji pomiędzy Franusiem i Wacławą, Agenorem i Wacławą oraz Lubomirem a Wacławą, wykorzystujący „język” kwiatów, układa się w autonomiczną mikronarrację florystyczną zsynchronizowaną z opowieścią o fantazmatycznym „produkowaniu” kochanka. Narracja florystyczna, stając się fabularną historią, podwaja zatem tę fantazmatyczną opowieść. Jest rodzajem palimpsestu. Jeśli pamiętać o późniejszej, z perspektywy chronologii świata przedstawionego, pejzażowej narracji rekapitulującej opowieść o fantazmatycznym „produkowaniu” Agenora, obserwujemy multiplikację historii Agenora i Wacławy. Prowadzone symultanicznie narracja fabularna i florystyczna (to pierwsza i druga opowieść) oraz - będąca rekapitulacją dwóch pierwszych historii - narracja pejzażowa (trzecia i czwarta opowieść).

Lektura zapisanej w rejestrze symbolicznym powieści skupiająca się na „mowie” kwiatów (czy szerzej – na wypowiedziach estetyzujących) otwiera inny poziom funkcjonowania tekstu – poziom semiotyczny. Zresztą Kristeva zaznacza, że semiotyka (związana z „efektem kobiety”) to

*sposób funkcjonowania językowego (ale także społecznego) w odniesieniu do mowy (...) Słyszy ją się w rytmach, intonacjach i eholaliach dziecięcych, ale także w wypowiedziach, które nie tyle coś oznaczają, ile dają przyjemność, w praktykach nazywanych estetycznymi.*<sup>95</sup>

Na styku tych rejestrów, symbolicznego i semiotycznego, formułują się nowe znaczenia. W innym miejscu Kristeva pisze:

---

<sup>94</sup> O aksjologicznej funkcji znaków natury w powieściach Orzeszkowej pisała także Małgorzata Chwedczuk. Zob. M. Chwedczuk, *Kwiaty i gałązki: inkulturacyjne funkcje powieściowych znaków natury w wybranych utworach Orzeszkowej*, [w:] *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, red. K. Stępnik, Lublin 2001, s. 253-262.

<sup>95</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 276.

...sprzeczność między procesem symbolicznym i popędowym przyzywaniem ze strony archaicznej matki jest zawsze obecna, i to ta właśnie sprzeczność stanowi tygiel, w którym tworzy się nowe.<sup>96</sup>

### 3. „Mowa” kobiet-kwiatów

...byłam światową i dystygowaną panną, to jest kwiatem hodowanym w cieplarni,... (PW, II, 91)

„Mowa” kwiatów nie jest jedynym językiem miłosnego dyskursu toczącego się w ogrodzie czy w salonie. Nie tylko kwiaty „mówią”. „Mówią” także kobiety. Kobiety-kwiaty. Od wieków literatura i sztuka wpisuje postaci kobiece w symbolikę ogrodów oraz kwiatów. Identyfikowanie kobiety z ogrodem bądź kwiatami wyraźnie zaznacza się w biblijnej *Pieśni nad pieśniami*. Oblubienica zostaje tam nazwana „ogrodem zamkniętym”.<sup>97</sup>

Najbardziej archetypowym kwiatem utożsamianym z kobiecością jest oczywiście róża. Warto zaznaczyć, że róża jest nie tylko symbolem konstruowanej przez dominujący dyskurs kobiecości, ale także - ściśle z nią związanej - funkcji erotycznej. Biała róża, zazwyczaj ukryta w pąku, symbolizuje dziewictwo, podczas gdy róża czerwona, w pełni rozkwitu, utożsamiana jest z namiętnością i seksualną dojrzałością.<sup>98</sup> W książce *Salome albo o rozkoszy* Kuryluk pisze:

*Jako personifikacja piękna czystego i skromnego róża przysługuje cnotliwym dziewczicom, jako wcielenie urody obiecującej cielesne rozkosze należy do stałych atrybutów bogini miłości i heter. Róża może więc być symbolem miłości uduchowionej, platonicznej i kwiatem rozwiązłego Erosa.*<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Tamże, s. 281.

<sup>97</sup> Modernistyczna poetyka często odwoływała się także do identyfikowania ogrodu miłości z kobiecym ciałem, wzorując się właśnie na starotestamentowej *Pieśni nad pieśniami*. I Sikora, dz. cyt., s. 165.

<sup>98</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 363.

<sup>99</sup> E. Kuryluk, dz. cyt., s. 75-76.

Róża zatem, konotując kobiecość i erotyzm, ujawnia pewną wewnętrzną sprzeczność: z jednej strony identyfikuje absolutną czystość seksualną, a z drugiej – wyrafinowaną sztukę *ars amandi*.<sup>100</sup> Kwiat róży odbija zatem funkcjonujący w androcentrycznym dyskursie fantazmat Świętej Ladacznicy, dziewicy i hetery.

W czasie balu w Rodowie Wacława porównuje panny do kwiatów rosnących na krzewie różanym:

*Siedziałyśmy więc wszystkie rzędem, tworząc rozmaitość tylko barwami sukien, bo pozy nasze i wyrazy twarzy były tak jednostajne, jakbyśmy wszystkie były mniej więcej wiernym portretem tej samej osoby. Wydawałyśmy się jak róże na jednym krzaku kwitnące, a jednak w głębi jak wielkie, jak nieskończone pomiędzy nami leżały różnice!...* (PW, I, 242)

Kuzynek Franuś raz po raz porównuje Wacławę do kwiatów: białej róży, konwalii (PW, I, 70) czy do rozkwitłej lilii (PW, I, 190). Kiedy z kolei Lubomir oświadcza się Wacławie, używa sformułowania: „...oczom moim ukazał się kwiat czarownej piękności...” (PW, II, 140).

Bohaterki więc nie tylko i nie tyle posługują się „mową” kwiatów: one same, jako kwiaty – „mówią” w tekście. Opowieść kobiet-kwiatów (posługujących się „mową” kwiatów) staje się zatem kolejną, palimpsestową historią. A kobiety-kwiaty przerywają fabułę.

O znamiennej roli kobiety-kwiatu w pisaniu mówił m. in. Jacques Derrida.<sup>101</sup> Takie określenia, jak kobieta czy kobiecość i metaforyzujący je kwiat są niejednoznaczne. Co więcej - ich znaczenia są zmienne, podlegają prawu ciągłego ruchu, ciągłego wytwarzania się. Kwiaty – jak zaznaczają autorzy *Maszyny do pisania* – są „elementem gry substytucji i suplementu. (...) ...są bytem prowokującym do tworzenia ciągów nazw z konieczności niejako *zastępczych*”.<sup>102</sup> Podobnie jest zresztą z kobietą: „Czarem i najpotężniejszym działaniem kobiet (...) jest, by rzec językiem filozofów, działanie na odległość...”<sup>103</sup> To właśnie w kobiecie, jako figurze odległości, „odbywa się taniec znaczeń”.<sup>104</sup> Owo „działanie”

---

<sup>100</sup> Próbą wyjaśnienia tej sprzeczności jest różnicowanie kolorystyczne róży na białą i czerwoną – tak jak proponuje Władysław Kopaliński w *Słowniku symboli*. Sikora dokonuje pewnego semantycznego zawężania. Podkreśla, że czerwoną różę identyfikowano ze szczęściem erotycznym. Nie wspomina natomiast o utożsamianiu tego kwiatu z kobiecością. Zob. I. Sikora, dz. cyt., s. 45.

<sup>101</sup> J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 9-27.

<sup>102</sup> T. Rachwał, T. Sławek, *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Warszawa 1992, s. 123.

<sup>103</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 15.

<sup>104</sup> T. Rachwał, T. Sławek, dz. cyt., s. 131. Zob. J. Derrida, dz. cyt., s. 15-18.



kobiece wytwarza znaczenia. Derrida podsumowuje swój wywód słowami: „Ona (się) pisze. To do niej sprowadza się styl. Lub raczej: jeśli styl byłby mężczyzną (...) pismo byłoby kobietą.”<sup>105</sup>

Zobaczmy zatem, jak kobiety-kwiaty zapisują się w *Ad astra*.

### Seweryna jako spirea

Seweryna zostaje przedstawiona na tle przyrody, dopiero po wprowadzającym opisie puszczy. Ciemna suknia wyróżniała ją z obrazu natury, a twarz w świetle zachodzącego słońca promieniowała - wprawdzie już nie pierwszą - młodością: „Wiosna jej minęła, fiołki uwieźły i na trawy zroszone deszczami, zryte gromami opadły wątłe płatki anemon;...” (AA, 13, EO) Bohaterka zostaje opisana tak, jak gdyby była kwiatem wyrastającym w puszczy.

Zanim Seweryna zerwie korespondencję z Rodowskim, najpierw – kiedy zaczynają się zaznaczać wyraźne różnice światopoglądowe - zaprzestaje wysyłać w listach kwiatów. Na prośbę Tadeusza: „Wraz z nowymi echami swojej puszczy, obdarz mnie kuzynko, garstką tamtejszych kwiatów” (AA, 140, JR), Seweryna odpowiada opowieścią o pożarciu białych tawuł przez żubra:

*Kwiatów nie posyłam także. Z kwiatami mymi stała się rzecz następująca.*

*W najciemniejszych głębiach puszczy zdarzają się miejsca olśniewające białością rozkwitłych spirei leśnych, tawuł. Na niezliczonej ilości wysokich łodyg wznoszą się pióropusze, z gwiazdek śnieżystych złożone, tak lekkie, że przy każdym powiewie wiatru chwieją się i rozwiewają, tak przejasne, że zdają się być pochodniami, które litość Boża zapala dla ponurości zmroków. I któż by się spodziewał, że te najjaśniejsze mieszkanki leśnych gęstwin są ulubionym przysmakiem najposepniejszego z jej mieszkańców – żubra? Przychodzi wielki, ciężki, przedpotopowy i białe glorie lasu znikają w ogromnej jego paszczy.*

*Różne potwory zjadają po świecie różne kwiaty. Przyszły tu również i pożarły moje. Nie mam żadnych* (AA, 142, EO).

Kim są potwory, które zjadają kwiaty? Smokami pożerającymi dziewice? Tadeusz Różewicz w dramacie *Białe małżeństwo* przedstawił wizję mężczyzny z głową byka (Byk–

---

<sup>105</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 24.

Ojciec) prześladowającego we śnie Biankę - jedną z bohaterek.<sup>106</sup> Bianka jest młodą kobietą, która nie godzi się na zawarcie małżeństwa i mający nastąpić akt defloracji. Dokonuje transgresji na miarę Marii Komornickiej: staje przed lustrem, zdejmując kolejne części garderoby i wrzuca je do ognia, wreszcie naga, z rozpuszczonymi włosami chwyta nożyce i obcina krótko włosy. Po dokonaniu tych czynności zakrywa rękoma piersi i do swojego odbicia w lustrze mówi: „jestem”. Kiedy wchodzi jej mąż Beniamin, oznajmia mu: „Jestem twoim bratem”.<sup>107</sup>

Czy niechęć wysłania kwiatów jest tożsama z odmową oddania mężczyźnie „białego róży kwiatu”? Simone de Beauvoir zwraca uwagę na funkcjonujące w potocznym języku francuskim określenie: „zabrać kobiecie kwiat”, które oznacza odebranie dziewictwa.<sup>108</sup> Wskazuje na to także etymologia słowa „defloracja”, które w wolnym tłumaczeniu znaczy tyle, co „odkwiecenie”.

Przypuszczenia co do braku wysłania kwiatów Rodowski formułuje następująco: „Nie masz dla mnie kwiatów. Dlatego może nie masz ich dla mnie, iż serce twoje wypełnione hymnami, a usta niegdyś zaznaczone zostały świętą pieczęcią...” (AA, 145, JR).

Hymny symbolizowane przez serce, święta pieczęć - przez usta odsyłają do świata wartości Seweryny, w którym miłość, zmysłowość, pożądanie objęte są wykluczeniem. Bohaterka pozostaje wierna temu światu. Decyzja pozostania w puszczy pokazana jest w aurze „dramatu”, dramatu zgola mistycznego i jednocześnie mistycznego doświadczenia.

Postawa Seweryny przypomina postawę Janki, bohaterki powieści-tryptyku Zofii Nałkowskiej *Kobiety* (1906). Pierwszą część tej debiutanckiej książki, zatytułowaną *Lodowe pola*, Nałkowska opublikowała na łamach czasopisma „Prawda” w 1904 roku – w tym samym czasie, w którym wydano osobno dwugłos Orzeszkowej i Rodowskiego *Ad astra*.

Janka raz po raz odtrąca mężczyzn i ucieka do „lodowych pól”.<sup>109</sup> Historię związku bohaterki i Witolda (męża Marty, przyjaciółki Janki) zakończoną rozstaniem, Maria Podraza-Kwiatkowska podsumowuje:

---

<sup>106</sup> T. Różewicz, *Białe małżeństwo*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, Kraków 1994, s. 177-232.

<sup>107</sup> Tamże, s. 232. Zob. też M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina*, [w:] tejże, *Wolność i transcendecja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 168-169.

Autorkami interesujących prac poświęconych Marii Komornickiej są m. in. Maria Janion oraz Izabela Filipiak. M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 186-318; I. Filipiak, *Księga Em*, Warszawa 2005.

<sup>108</sup> S. de Beauvoir, dz. cyt., t. 1., s. 187.

<sup>109</sup> Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 152-165. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina...*, s. 138; A. E. Banot, *Kobiety. O-powieść o „Kobietach” Zofii Nałkowskiej*, Katowice 2002, praca magisterska nie opublikowana.

*Jest to jeszcze jedna odmowa siebie, wzgarda rozkoszy, przy czym tym razem chodzi wyraźnie o sprawę hymenu. Bohaterka powieści dołącza – do już funkcjonujących – własną interpretację zachowania hymenu do ślubu; podkreśla mianowicie, że takiego postępowania nie narzuca wola, lecz instynkt. (...) Dodajmy, że to właśnie bohaterka Nałkowskiej szczyci się chłodem rozumowania.*<sup>110</sup>

Metafora „świętej pieczęci” odsyła także do innych znaczeń: figury świętej i/lub dziewicy - kobiety z nienaruszonym hymenem (błoną dziewiczą), stąd – zapieczętowanej. Odsyłająca do symboliki erotycznej lektura tej metafory próbuje pokazać w owych wartościach Seweryny wykluczenie miłości indywidualnej (także: pożądania) skierowanej do mężczyzny z innego świata. Świata „tak innego”, że wybór zadomowienia w nim oznaczałby zdradę swojego: puszcza – matka - ojczyzna – brat itd. Brak kwiatów zatem jest brakiem zgody na miłosną komunikację, jest jej oddaleniem.

Ale Rodowski doszukuje się także innych przyczyn zaprzestania przez Sewerynę wysyłania mu kwiatów. Domyśla się, że to on jest tym potworem pochłaniającym kwiaty, smokiem pożerającym dziewice:

*A może też przypuszczasz, że mam róz za wiele, a źródeł rosy pod dostatkiem... Może uważasz mnie za jednego z tych groźnych potworów, co niszczą łąčno śnieżne koronki kwiatowe, jak owe puszczy waszych ciemne pierwoplody depczące bezwzględna stopą po wiotkich i jasnych tawułach... (AA, 145-146, JR)*

Czy Tadeusz – jakim domyśla się być w oczach krasowieckiej dziedziczki – jest kolekcjonerem inskrypcji?<sup>111</sup> Czy Seweryna - poprzez gest odmowy wysłania kwiatów – wyraża swój sprzeciw wobec zostania kolejną zdobyczą Rodowskiego? Jeszcze jednym kwiatem w jego butonierce?

Kiedy Seweryna, coraz wyraźniej przeczuwając miłość do Rodowskiego, przestaje wysyłać także listy, młody przyrodnik udaje się samotnie na górskie wędrówki.

---

<sup>110</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości*, [w:] *też*, dz. cyt., s. 139-140. Janka mówi:

„Jest to prawdopodobnie instynkt samozachowawczy, który u kobiet drogą dziedziczności wielowiekowej został zwrócony w jednym tylko kierunku, mianowicie erotycznym. (...)

I ja posiadam ten sztucznie, celowo zautomatyzowany odruch – nieco tylko złagodzony chłodem rozumowania.” Z. Nałkowska, *Kobiety...*, s. 152.

<sup>111</sup> Zob. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999, s. 112-118.

Zaniepokojona wiadomością o jego zagubieniu, Seweryna wysyła list, chcąc na powrót nawiązać przerwana korespondencję.

To właśnie w tych pełnych napięcia chwilach oczekiwania na wieść o losach Rodowskiego bohaterka utwierdza się w przekonaniu, że jest w nim zakochana. Zdaniem Kłosińskiej:

*Uświadomione przez Sewerynę miłosne pragnienia rodzą konflikt między lojalnością wobec Henryki, a własnymi marzeniami o miłości. Próba wyjścia z niego jest ponowiony zakaz. Seweryna wycofuje się z roli ewentualnej rywalki Henryki, podkreślając w listach ideowy, nie zaś romansowy charakter dialogu. Zakaz nie ma tu jednak znaczenia ostatecznego wyboru.*<sup>112</sup>

W puszczy-świątyni, w iluzorycznej Arkadii, jeszcze raz pojawia się Seweryna, przypominając białą postać powstałą z oparów:

*Z twarzą pobladłą i zmartwiałą, z szarotą w palcach, Seweryna powstała. Kwiaty opadłe z sukni wyhaftowały u stóp jej wzorzysty kobierzec, postać jak biały posąg uwypukliła się na tle kalinowego krzaku pełnego liści szerokich i gron purpurowych (AA, 231, EO).*

W przytoczonym fragmencie *Ad astra* Seweryna niczym biały posąg stoi na tle kaliny pełnej czerwonych gron owocowych. Orzeszkowa nie jest doktrynerką, skoro zamienia bohaterkę w posąg. Kobierzec z opadłych kwiatów, kalina służą uwzniośleniu cierpienia, jego estetyzacji. Ta posągowość („pobladła” i „zmartwiała” twarz) jest najprawdopodobniej ceną, jaką bohaterka płaci za wierność własnemu światu i jego wartościom.

W obrazie pochodzącym z *Dwóch biegunów* czerwona jest świeca, którą niesie ubrana w białą suknię Seweryna. Plamy czerwieni mogą kojarzyć się z krwią. Męczeńską? Menstruacyjną? Defloracyjną? Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć. Czerwień – zwłaszcza jako kolor róży – odsyła do erotyki, do pożądania związanego z tą sferą:

*Wzięła ją na posłanie z róż i aksamitu lódź marzeń tak cicha jak widmo i po toni świetlanej jak księżycowe promienie powoli, powoli, bez ruchu wiosel i bez plusku fali, niosła*

---

<sup>112</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*..., s. 179.

*ku światom dalekim, przejasnym, ku ogrodom kwietnym, rajom nieznanym, ku grocie mirtowej, cienistej i wonnej, w której śpiewał błękitny ptak szczęścia. Jakieś powiewy pieszczotliwe i świeże muskać poczęły płonące jej czoło, jakieś pocałunki długie, marzące, dotykały powiek, i prześlizgując się po ustach, lgnęły do rąk lepem przenikliwie słodkim; jakieś niejasne, lecz zgiełkliwe głosy powstawały w piersi i dobywały się z niej w westchnieniach...* (AA, 329, EO).

To właśnie w tym marzeniu Seweryny uobecnia się pożądanie: „jakieś pocałunki długie”, „zgiełkliwe głosy powstawały w piersi”. Zaś przysłany przez Rodowskiego kwiatek szarotki alpejskiej, który Seweryna gubi w obecności Henryki, staje się symbolem mimowolnej zdrady względem niej.

### **Henryka jako narcyz**

*Jakoż, nie znając jeszcze właściwego jej imienia, nazwałem ją narcyzem.*

(AA, 155, JR)

Dotknięty brakiem kwiatów Tadeusz, w kolejnym liście do Seweryny zaczyna szczegółowo opisywać historię znajomości z Henryką. Zafascynowany nieznaną dziewczyną, mówi:

*Jeżeli przy dzisiejszym wysublimowaniu zmysłów pod względem estetycznym mówi się powszechnie o barwie tonów i o melodii barw, to ja, określając przenośnią wrażenie wywarłe na mnie przez tę dziewczynę, musiałbym zmieszać kilka cech razem: **białość atlasu, wonność wczesnej wiosny, perliskość rosy, i na symbol obrać rozwinięty w rosach kwiat narcyza*** (AA, 155, JR).

Kwiat narcyza jest najodpowiedniejszym określeniem młodziutkiej Henryki - zawiera w sobie konieczne do opisu dziewczyny cechy: biel atlasu, zapach wiosny i „perliskość rosy”. Dlatego Rodowski nie nazywa jej inaczej jak narcyzem: „Bezpośrednio potem znalazłem się na pięknej terasie hotelu, sam na sam z moim narcyzem” (AA, 159, JR).

Kobieta jest więc tylko kwiatem noszącym jego imię. Nazwy wielu kwiatów są jednocześnie imionami kobiet. Co więcej - na kobietę, tak jak na kwiat - z przyjemnością się patrzy. Rodowski mówi: „Tak rozumowałem wówczas, patrząc z przyjemnością graniczącą niemal z podziwem na narcyzową panienkę... (AA, 156, JR)” I kobieta, jak kwiat, czując uporczywe spojrzenie, zasłania się. Spuszcza oczy. Tak jak mimoza tuli listki:

*Jej płochliwa Psyche chroniła się przede mną w białą gęstwinę narcyzów, choć oczy moje były czyste i nie muskały ciała spojrzeniami, które są jak pocałunki* (AA, 162, JR).

Z upływem czasu Henryka coraz bardziej pociąga Rodowskiego:

*Ta narcyzowa dziewczyna kryła w sobie zarzewia wszystkich ogni, z których ludzie rozniecają swe przewodnicze światła, tak nieodzowne dla życia jak tlen albo woda* (AA, 171, JR).

Tadeusz wie jednak, że kwiatu narcyza nie można zabrać ze sobą w „kraję myśli”. Panujący tam chłód i wiatr nie oszczędziłby jego delikatnych, białych płatków:

*Niestety, uprzytomniłem sobie zaraz całą istot naszych odmiennosć. Równocześnie uprzytomniłem sobie białą i chłodną krainę, moją własną, chłodną i dumną krainę mojej myśli, której - co po narcyzach?* (AA, 176, JR)

Kiedy więc Rodowski wystarczająco dokładnie przyjrzał się narcyzowi, jak botanik czy ogrodnik, kiedy go już „posmakował”, postanowił pozostawić w miejscu, w którym wzrastał:

*Aż stało się, że wyprowadziłem ją z błękitu fantastycznej groty na upalną jaskrawość południa, a niedługo oddawałem matce nietkniętą, jasną i promienną...* (AA, 176, JR)

Henryka nosi zatknięty za paskiem sukni kwiat barwinka. Barwinek to symbol dziewictwa i czystości.<sup>113</sup> Zresztą Tadeusz zaznaczał wcześniej: „...oczy moje były czyste i nie muskały ciała spojrzeniami, które są jak pocałunki” (AA, 162, JR). Czy naprawdę były

---

<sup>113</sup> I. Sikora, dz. cyt., s. 15.

to spojrzenia czyste? Czystość, o której mówi stoi w pewnej sprzeczności z jednoczesnym porównaniem spojrzeń do pocałunków. Henryka przecież spuszcza oczy, kiedy młody przyrodnik na nią patrzy. Wreszcie Tadeusz składa na jej ustach pocałunek. Dotknięty dotykiem ust, narcyz zadrżał.

Zaznaczyliśmy wcześniej, że po śmierci matki Henryka przybyła do Krasowiec pod opiekę krewnej, Seweryny Zdrojowskiej. I Seweryna, występując w jej imieniu - a konkretnie w roli matki, już nie rywalki - ostatecznie przysyła - czy raczej odsyła - kwiat. Rodowski, tak jak pierwiej, rozpoznaje kwiat narcyza. Henrykę-Narcyzę:

*Wśród sprzętów z egzotycznymi kształtami, fraszek wymyślnych, barw chorobliwych, oświetleń sztucznie wywołanych, stanęła przede mną narcyzem wysmukłym i białym. Wionęła mi od niej niepokalaność pól, wyziewami życia ludzkiego nie tkniętych, wionęło coś ze świeżości twoich zaciszy leśnych i z wiosnianego wdzięku jabłoni, które po waszych sadach stoją w godowych sukniach z bladoróżowego kwiecia* (AA, 359, JR).

Seweryna, zamiast – jak początkowo zamierzała – wyjechać do Wiednia i połączyć się z Rodowskim, decyduje się wysłać mu Henrykę. Kłosińska pisze: „W finale Henryka powraca na scenę – już ukształtowana przez Sewerynę – z przejętym od niej systemem wartości.”<sup>114</sup>

Określenia „twoje”, „wasze” czy też „niepokalaność pól”, „wdziek jabłoni” odnoszą się do świata Seweryny - Henryka-Narcyza uosabia puszcę, miejsce, które zamieszkuje Zdrojowska: „Wionęła mi od niej niepokalaność pól...”; „wionęło coś ze świeżości twoich zaciszy leśnych...”

Logika fabuły wymagałaby, aby to Seweryna połączyła się z Rodowskim. To byłoby zgodne ze schematem romansu. Ale wysłana do ukochanego mężczyzny Henryka jest przecież identyfikowana z kwiatem narcyza. Seweryna zatem wysyłając Henrykę-narcyza, wysyła ten kwiat, którego wcześniej Rodowskiemu nie posłała. Młodziutką dziewczynę „mimowolnie” zastępuje dojrzała kobieta. Seweryna ponownie podejmuje dyskurs miłosny, z którego się wcześniej wycofała.

Odesłanie kobiety-kwiatu jest więc miejscem szczególnym w *Ad astra*: pęknięciem odsłaniającym podwójność analizowanego tekstu. Na poziomie fenotekstu zostaje zakłócony pewien schemat powieściowy (rozwiązanie akcji): Seweryna rezygnuje z miłości do

---

<sup>114</sup> K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 178.

Rodowskiego na rzecz Henryki. Zakłócenie to spotkało się z zarzutami krytyków, recenzentów i badaczy mówiących o „skazie pomysłu” czy o psychologicznym nieprawdopodobieństwie czynu Seweryny. Zresztą zakończenie *Ad astra* było przedmiotem sporu pomiędzy współautorami.<sup>115</sup>

Dopiero w innym rejestrze, na poziomie genotekstu wyczytuje się zgodność z romansowym schematem. Ta perspektywa lektury gestu Seweryny dekonstruuje cytowane wcześniej wypowiedzi o poświęceniu się czy wyrzeczeniu. Poddaje rewizji postać bohaterki: w obrazie kobiety idealnej zapisuje się pożądanie związane ze sferą erotyczną czy szerzej - pragnienie osobistego szczęścia i dążenie do jego realizacji. Tym samym odsłania pożądanie autorki, ów „dramat namiętności” starzejącej się kobiety.

Przedstawiając fabułę *Ad astra*, zaakcentowano w niej tę drugą warstwę: kobiety-narcyza i moment rozłączenia Seweryny i Rodowskiego z powodu odmowy przesłania kwiatu. A zatem konsekwentnie tropiony kod kwiatowy ma, jak się okazuje, swoją autonomiczność i zarazem powiązaną z innym - tradycyjnie romansowym kodem – linię zdarzeń. Kobieta nie przypadkiem zostaje nazwana narcyzem – to jest precyzyjne uruchomienie gry znaczeń w rozwoju zdarzeń tożsamości Henryki z kwiatem. Symbolika narcyza i pole konotacji tego kwiatu przenosi się na Henrykę. I to jest ważny argument – gdyby koniecznie owo pole odnieść do racjonalizacji i poszukiwania metafory kwiatowej dla starzejącej się Orzeszkowej. To jest tak, jakby pisarka zidentyfikowała się z Seweryną (choć różnica wieku pomiędzy bohaterkami nie była znaczna – jedenaście lat), rozpoznając jednocześnie swój wiek. Z tej perspektywy rozwiązanie wydaje się psychologicznie bardzo prawdopodobne (poza ideologią) – ten dystans wobec siebie jako obiektu pożądania przypomina zresztą postawę Mickiewiczowej Aldony (*Konrad Wallenrod*, 1828). Zamieszkująca kamienną wieżę pustelnica tłumaczy Walterowi – świadoma swej starości – że lepiej pozostać dla siebie takimi, jakimi byli w młodości. Rozpatrzywszy się w sobie (ciało starej kobiety), wskazuje ogród: „Doliny piękne zostawmy szczęśliwym;”<sup>116</sup> I choć to inna fabuła – jak wiele w tym kobiecej mądrości, mądrości znającej wagę zmysłów wyzwalaających pożądanie.

---

<sup>115</sup> W jednym z listów do Garbowskiego Orzeszkowa pisała: „Przy niczym nie obstaję, oprócz chyba przy tym, aby Rodowski zawsze i aż do końca wiedział, że Seweryna marzyła o nim, była bliską wielkiego kochania i że uczyniła z siebie ofiarę.” E. Orzeszkowa, *List do T. Garbowskiego z 6 II 1901 r.*, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 253. Dalej jako LZ, III, z podaniem strony.

<sup>116</sup> A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, t. 2, oprac. W. Floryan, Warszawa 1983, s. 130.



A zatem Orzeszkowa, gdy odjąć motywacje ideologiczne, z perspektywy – powtórzmy – mądrej, dojrzałej kobiety nie lekceważy zmysłowości. To zaskakujące w morzu uduchowionego dyskursu. A pokazany „dramat namiętności” tym bardziej prawdopodobnym czyni rozwiązanie fabuły powieści.

Scenariusz fantazmatyczny (retoryka kwiatów, kobiet-kwiatów) jest zatem niezwykle konsekwentny. Można powiedzieć, że wyprzedził tutaj scenariusz tradycyjny.

#### 4. Dwugłos.

##### Orzeszkowa-Seweryna, Garbowski-Rodowski

Listy i powieść. Dwie paralelne narracje. Epistolografia zbeletryzowana i *Ad astra* - powieść w listach. Spróbujmy zatem odnaleźć punkty styeczne, miejsca, w których obie opowieści się przecinają. Już Konopnicka recenzując *Ad astra*, zauważyła:

*Bo jednak chwilami zdaje się, że ten Dwugłos to była może najpierw rzeczywistość, a potem dopiero książka. Że jej pierwotny zarys, pierwotną ośnowę, stanowiły właśnie jakieś prawdziwe, istotnie wymieniane listy. Że jej genezą było życie, nie literatura.*<sup>117</sup>

Znaczenie korespondencji Orzeszkowej i Garbowskiego podkreśla Janina Garbaczowska. Badaczka pisze:

*W ramach pięciu części, w których przeżycia bohaterów ujęte są w doskonałej paralelności, zawarł się na tle przyrody litewskiej i alpejskiej, stanowiących – obok postaci Seweryny i Tadeusza – trzecią organiczną część dzieła, dramat Elizy Orzeszkowej, odtworzony w klasycznym kształcie powieści listowej.*

*Kluczem do tego dramatu jest korespondencja pisarki z profesorem Tadeuszem Garbowskim, która pozwala zajrzeć za kulisy tego dziwnego romansu duchowego.*<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> M. Konopnicka, „Ad astra”, cz. III..., s. 856.

<sup>118</sup> J. Garbaczowska, dz. cyt., s. 430. Genezę *Ad astra* na podstawie korespondencji Orzeszkowej i Garbowskiego prześledził także Tadeusz Gicgier w artykule *Motyw białowieski*. Autor co prawda wskazuje na utożsamienie pisarki z bohaterką, mówiąc o wcieleniu się Orzeszkowej „w ów głos Puszczy”. Nie docenia jednak - jak się wydaje niesłusznie - wagi znajomości z Garbowskim. Mówi o niej jako o jednym „z mniej znaczących epizodów”. T. Gicgier, *Motyw białowieski*, „Odgłosy” 1979, nr 5, s. 7.

Edmund Jankowski, komentator listów Orzeszkowej, notuje z kolei:

*Korespondencja Elizy Orzeszkowej z profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, przyrodnikiem i filozofem, doktorem Tadeuszem Garbowskim (1869-1940), stanowi swego rodzaju samodzielną powieść listową, pendant do tworzonej na kanwie tej korespondencji prawdziwej powieści w listach – Ad astra.*<sup>119</sup>

Prześledźmy zatem pokrótce dzieje korespondencji autorów *Ad astra*.

Okoliczności nawiązania znajomości Orzeszkowej z Garbowskim są dość szczególne: wkrótce po śmierci męża, Stanisława Nahorskiego, w czerwcu 1899 roku, pisarka otrzymała propozycję wspólnej pracy nad powieścią. Autor listu nie podał prawdziwego nazwiska – wskazał jedynie na drukowane przez siebie utwory literackie sygnowane imieniem Leona Płoszowskiego. Orzeszkowa odpowiedziała na list, który stał się początkiem wieloletniej znajomości, także osobistej.<sup>120</sup>

W pierwszych listach Orzeszkowa i Garbowski zastanawiali się nad doprecyzowaniem powieściowego pomysłu: treści, formy, tytułu. Można przypuszczać, że tytuł *Ad astra* jest przeciwstawieniem się tytułowi jednego z utworów Stanisława Przybyszewskiego z 1896 roku, *De profundis*. Orzeszkowa wielokrotnie bardzo krytycznie odnosiła się do twórczości dekadencjonalnej – w tym właśnie do twórczości Przybyszewskiego.<sup>121</sup>

Jednakże już w początkowych miesiącach korespondencji, Garbowski stał się dla uznanej pisarki niezwykle ważną osobą. W liście z 12 sierpnia 1899 roku Orzeszkowa pisała: „Często o Panu myślę. Wplótł mi się w życie promień, który niosę w mroki codzienne, i gdy mi będzie bardzo ciemno, ku niemu wzrok obrócę” (LZ, III, 178). Z kolei w liście z 1 września 1899 roku zaproponowała swemu korespondentowi przyjaźń: „Tęsknię za rozmowami z Panem. Może my pomimo ogromnego oddalenia dat naszych narodzin możemy być sobie serdecznymi i nawzajem rozpromienianymi się przyjaciółmi?” (LZ, III, 182)

---

<sup>118</sup> E. Jankowski, *Komentarze do listów E. Orzeszkowej do T. Garbowskiego*, [w:] E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 354.

<sup>120</sup> Tamże. Zob. też E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 483; J. Detko, dz. cyt., s. 374; H. Markiewicz, dz. cyt., s. 136-137.

<sup>121</sup> Tamże, s. 478. Pisarka co prawda nie odmawiała Przybyszewskiemu geniuszu, ale uważała go za błądzącego. Twórczości „Szatana Młodej Polski” stawiała zastrzeżenia natury moralnej. „To, co czytałam, sprawiło na mnie wrażenie wielkiego, ale chorego talentu, bardzo nawet chorego. Wyobraźnia potężna, dar słowa ogromny – lecz wyobraźnia i słowo obracają się w jednym wciąż, bardzo ciasnym kole. Jest to coś na kształt Pytii wśród narkotycznych wyziewów porwanej miłosnym szaleńcem i mieszkającej w wyroczniach mistycyzm najciemniejszy z najwyuzdańszą zmysłowością.” E. Orzeszkowa, *List do J. Kotarbińskiego z 16 III 1899 r.*, *Listy zebrane*, t. IV, oprac. E. Jankowski, Warszawa 1958 s. 85.

Te fragmenty korespondencji Garbaczowska interpretuje w kategoriach flirtu, jaki inicjuje i podtrzymuje pięćdziesięcioośmioletnia Orzeszkowa, wysyłając trzydziestoletniemu Garbowskiemu częste listy. Wreszcie pisarka uświadamia sobie „konflikt Seweryny”.<sup>122</sup>

Jankowski nieco ostrożniej opisuje więź, jaka wytwarza się pomiędzy starzejącą się pisarką a młodym przyrodnikiem. Dialog romansowy rozgrywa się pomiędzy bohaterami powieści obok dialogu ideologicznego. Badacz pyta, czy podobnie dzieje się w przypadku autorów *Ad astra*? I czy pisarka nawiązuje ten dialog?

*Może... zapewne... ale będą to tylko subtelne, pajęczne nici aluzji, nikłe cienie tęsknot, dalekie, milknące echa pragnień. O czymkolwiek tym razem Orzeszkowa marzyła i myślała, to zamierało w półsłowach, podtekstach i wielokropkach. Pomna niedawnych doświadczeń z Godlewskim, obecnie od razu ustawiała wzajemny stosunek z Garbowskiem w taki sposób, by uchronić się przed wszelkimi złudzeniami i rozczarowaniami.*<sup>123</sup>

Jeśli Orzeszkowa żywiła jakieś marzenia względem Garbowksiego, to uobecniały się one jedynie „w półsłowach, podtekstach i wielokropkach” Jankowski mówi wręcz nie tyle o uobecnianiu, ale o „zamieraniu”.

Garbaczowska z kolei zauważa, że właśnie w tym czasie dla Orzeszkowej zacierają się granice między życiem a powieścią. Konsekwencją tego jest podpisanie dwóch listów do Garbowskiego imieniem Seweryny, m. in. z 25 stycznia 1904 roku (LZ, III, 307).<sup>124</sup>

Kiedy Orzeszkowa w jednym z listów przedstawia zarys najważniejszych problemów, wyraźnie wyznacza drugorzędne miejsce dla wątku erotycznego. Należy o nim mówić przede wszystkim w kategoriach marzeń:

*Naprzód było z góry ułożoną rzeczą, że tło utworu, jego główna waga – to walka dwu sprzecznych organizacji moralnych i umysłowych, czyli walka o idee, a na tym tle dopiero struna erotyczna przeciągniętą być ma jako cienka nić szkarlatu, nigdzie nie uwypuklona, nie wykładana jasno, czytelnikowi do zrozumienia i do odczucia pozostawiona. I to jest konieczne, bo same te uczucia erotyczne bohaterów należą raczej do kategorii marzeń niż sformowanych i sformułowanych miłości. Przecież oni nie widzieli się nigdy. Jest to więc coś*

---

<sup>122</sup> Ten konflikt traktowany jest jako pierwszy zasadniczy motyw konstrukcyjny *Ad astra*. J. Garbaczowska, dz. cyt., s. 430-431.

<sup>123</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 488.

<sup>124</sup> J. Garbaczowska, dz. cyt., s. 434. Por. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 355.

*duchowego, eterycznego, bardzo ponętnego, lecz nie mogącego tak jak namiętność realna rwać tam i gasić gwiazd* (LZ, III, 246).

Ponadto Orzeszkowa odkrywa swoje zamysły związane z rolą Seweryny w subtelnie kreślonym wątku miłosnym. Bohaterka *Ad astra* ma poświęcić uczucia żywione względem Rodowskiego dla Henryki (LZ, III, 253).

Jednak tak jak Seweryna zdecyduje się ostatecznie wysłać Rodowskiemu kwiat, Henrykę-narcyza, tak Orzeszkowa pisze w listach o tym, że przywiezie Garbowskiemu *Astry* (LZ, III, 268). Nazwanie powieści *Astrami* ujawnia drugie znaczenie łacińskiego określenia gwiazd: *astry* to polska nazwa popularnych kwiatów reprezentujących rodzinę *Złożonych*. Autorka wielokrotnie w listach do Garbowskiego używa tego „kwietnego” określenia w kontekście zapowiedzi rozmów na temat wspólnego utworu. W liście z 1 lipca 1901 roku Orzeszkowa pisze: „Sama wiem o tym, że **tylko Astry** obdarzają mnie przyjemnością widywania Pana, lecz prawda jest potrawą gorzką, której nigdy prawie chętnie na stole swoim nie widzimy” (LZ, III, 269).

*Astry* Orzeszkowej zdają się pełnić rolę podobną do roli Henryki-narcyza w tej powieści. Oto, jak zaznacza pisarka:

*Pragnęłabym bardzo wiedzieć wszystkie szczegóły o wewnętrznym i zewnętrznym życiu Pana i serdecznie o nie proszę. Jeżeli zaś o swoich kolejach nie piszę nigdy, to tylko dlatego, że jak się przekonałam, idzie nie o mnie, lecz **tylko o „Astry”**. Nie chcę narzucać się z osobą swoją* (LZ, III, 287).

Tylko *Astry*? To małe „tylko” nabiera tutaj szczególnego znaczenia. Wielokrotne używanie tego określenia, podkreślanie, że chodzi „tylko o *Astry*” wskazuje wręcz coś przeciwnego. Jakby w rzeczywistości Orzeszkowej chodziło nie tylko o *Astry*. Jakby przez cały czas nieświadomie marzyła o jakimś szczególnej więzi, uczuciu. Miłości? Najpewniej. A owo marzenie ujawnia się poprzez dwuznaczność słowa „*astry*”.

Kiedy w czasie wspólnej pracy nad *Astrami* pojawiają się trudności i nieporozumienia, autorka notuje:

*Życie przybliżyło nas i – roztrąciło. Jesteśmy sobie teraz ogromnie dalecy; nie wiemy o sobie nic; nie dzielimy z sobą nic. (...) Wspomnienie w zamian żyje we mnie bardzo mile*

*i – smętne, najgłębszym smętkiem tego świata, przemijalności wzruszeń, chwil, złud...* (LZ, III, 295)

Powoli ochładzające się stosunki z Garbowskim wyznaczają zakończenie powieści. Orzeszkowej nie pozostaje nic innego jak zadowolić się fotografią przyrodnika (LZ, III, 314). Tak jak w powieści Sewerynie zostaje tylko fotografia. Będzie jeszcze próbowała wyswatać Garbowskiego z dwudziestoletnią Zofią Krausharówną, warszawską pięknoscią i początkującą literatką (LZ, III, 315-316, 319).<sup>125</sup> Zaś w liście z 22 maja 1905 roku zapisuje znamienne słowa:

*Minęła pora kwiatów... Przygasła, chwilowo zapewne, piękna wiosna tegoroczna. Dziś wietrzno i pochmurno! Pod chmurami, spod chmur posyłam Panu myśl ciepłą i wspomnienie jasne odbłyśkiem przeszłości* (LZ, III, 329).

Przypomnijmy tylko, że astry to kwiaty jesienne, symbolizujące, zgodnie z „mową” kwiatów, „późne wdzięki”. Starzejąca się Orzeszkowa, ostatecznie uświadamiając sobie liczbę przeżytych lat, rezygnuje z prób realizacji osobistego szczęścia.<sup>126</sup>

Garbaczowska kończy swoje rozważania słowami:

*Tak wygląda geneza Ad astra od strony plotki, którą dają listy pisarki. Stanowią one – jak na ogół listy – **romans życia nie skłamany w niczym**. Ad astra to kształt skończony przetwarzania tego romansu, a więc pracy artystycznej nad tętniącym krwią kawałkiem życia. (...)*

*Dwugłos Ad astra i listy Orzeszkowej (...) – to dwie powieści, z których każda jest zrozumiała jedynie wespół z drugą.*<sup>127</sup>

W kontekście prezentowanych analiz tej powieści podtytuł „dwugłos” nabiera wprost niezwykłego, wielowymiarowego znaczenia. Przestaje być tylko komunikatem o podwójnej autoryzacji *Ad astra*. Wskazuje możliwość potraktowania tekstu jako palimpsestu; wyczytania - obok romansowej fabuły – opowieści kwiatów i opowieści kobiet-kwiatów. Wreszcie jest tropem prowadzącym do korespondencji obu współautorów. Korespondencji,

---

<sup>125</sup> Ten pomysł podsunął Orzeszkowej Leopold Méyet. Zob. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 496-497.

<sup>126</sup> J. Garbaczowska, dz. cyt., s. 435.

<sup>127</sup> Tamże, s. 438.

która - według słów Jankowskiego - „stanowi swego rodzaju samodzielną powieść listową...”.

## 5. Maria – kwiat koloru czerwonego

Maria jest tytułową bohaterką opublikowanej w 1886 roku powieści, która miała stać się drugą częścią *Marty*. O nadaniu bohaterkom ewangelicznych imion, które nosiły siostry Łazarza oraz o specyficznym zamyśle fabularnym wspomina Orzeszkowa w dedykacyjnym liście do Wilhelminy Zyndram Kościałkowskiej:

*Ileż razy rozmawiałyśmy ze sobą o różnych Martach i Mariach tego świata, uganiających się za chlebem powszednim albo za cnotą nieskazitelną, najczęściej – daremnie!*<sup>128</sup>

Według Chmielowskiego *Maria* to jedyna powieść Orzeszkowej, której głównym tematem jest miłość. Tytułowa bohaterka nie przypomina jednak bohaterek romantycznych. Jak pisze krytyk:

*Mając tak surowe przekonania w kwestii miłości, nie mogła Orzeszkowa swej Marii uczynić bohaterką w dawnym romantycznym kierunku; kazała jej złożyć ofiarę ze swych uczuć na ołtarzu obowiązku.*<sup>129</sup>

W podobnym tonie wypowiada się Żmigrodzka twierdząc, że powieść ta, na tle ówczesnej twórczości Orzeszkowej, na powrót wykorzystuje fabularny schemat romansu: „Cnota, lepsza cząstka, jaką obrała Maria, to obowiązek odrzucenia miłości w imię wierności

---

<sup>128</sup> E. Orzeszkowa, *Maria, Pisma zebrane*, t. 48, Warszawa 1951, s. 5. Dalej jako M, z podaniem strony.

Por. M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa...*, s. 423. Por. J. Paszek, „Kryształowo spokojne zmysły” („Maria” i „Marta” Elizy Orzeszkowej), [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 7-8.

<sup>129</sup> P. Chmielowski, *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 411. Por. T. Jeske-Choiński, *Ideale młodości E. Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pozytywizm w nauce i literaturze*, Warszawa 1908, s. 164. W podobnym tonie pisze o Marii M. Romankówna, dz. cyt., s. 216-217.

rodzinie.”<sup>130</sup> Dla Magdaleny Sadlik konieczność poświęcenia szczęścia osobistego na rzecz ideałów pozytywistycznych jest wyznacznikiem tendencyjności *Marii*.<sup>131</sup>

Marię poznajemy jako niespełna trzydziestoletnią kobietę, mądrą i piękną żonę znacznie starszego od siebie kupca, Michała Iwickiego. W listach do przyjaciółki poznajemy jej przeszłość oraz okoliczności, które skłoniły ją do poślubienia Iwickiego i wychowywania jego dzieci.

Na początku Maria wspomina, jak znaczący wpływ na jej życie wywarła nieobecność jej matki. Kiedy miała siedemnaście lat, dowiedziała się, że jej matka umarła - wtedy dopiero poznała jej historię. Historię kobiety, która z miłości do innego mężczyzny, opuściła męża i dziecko. Maria tak opisuje wrażenie, jakie wywarła na niej opowieść ojca o matce:

*Historia, którą usłyszałam, była dla mnie rodzajem objawienia. Miłość więc, którą tak szczytnie opiewają poeci, której płomienne lub idylliczne obrazy przedstawiały mi się nieraz na kartach książek, w takich więc niekiedy nieubłaganych, okrutnych objawia się kształtach, takie rozdarcia i pustki za sobą wiedzie!*

*Zdjęła mnie groza niewymowna wobec tych nagle ujrzanych, tajemniczych dla mnie pokus, rozkoszy i nieszczęść. Długo potem, słysząc lub czytając o miłości pojętej w najzwyczajszym jej wyrazie, czułam dreszcz trwogi i coś na kształt gorzkiej niechęci dla uczucia tego, które życiu mojego ojca odebrało jedyne może źródło szczęścia i - zabiło im matkę (M, 14-15).*

Historia ta zapisała się trwałym śladem w psychice Marii. Można powiedzieć, że było to dla niej przeżyciem traumatycznym, które - jak się przekonamy - zaważyło na całym jej życiu i kształtowało określone postawy. Zajęta zdobywaniem gruntownego wykształcenia, o co dbał zresztą ojciec, nie myślała o miłości. Przezywana „filozofką, emancypantką lub przemądrzałą panną” (M, 15) znacznie różniła się od rówieśnic:

*Nie nosiłam w wyobraźni mojej, na wzór innych dziewcząt, żadnego ideału o czarnych albo modrych oczach, o nosie greckim albo rzymskim. Nie myślałam o tym, czy przyszedł*

---

<sup>130</sup> M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa...*, s. 423. Jankowski określa Marię mianem „niezbyt udanego utworu”. E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 223.

<sup>131</sup> M. Sadlik, *Od powieści tendencyjnej do psychologicznej – ewolucja dziewiętnastowiecznej prozy o narracji w pierwszej osobie*, [w:] tejsze, „Konfesje samotnych.” *W kręgu prozy spowiedniczej 1884-1914*, Kraków 2004, s. 23.

*towarzysz mego życia artystą ma być czy hreczkosiejem, poetą lub uczonym. Zdawało mi się tylko, że powinien koniecznie kochać to, com ja kochała, i dążyć do tego, do czego ja w życiu dążyć umyśliłam;... (M, 16)*

Maria – uważając uczucie miłości za podejrzanę - nie szuka więc w mężczyźnie kochanka, ale raczej przyjaciela. I właśnie tutaj ujawnia się konflikt: Maria ma bowiem świadomość, czego się od niej – kobiety – oczekuje. Wie, że musi spełnić role, jakie wyznaczają jej społeczne i kulturowe nakazy; musi zostać żoną, matką i panią domu. Ale jak tutaj zostać żoną i matką, kiedy już sama myśl o miłości budzi trwogę i przerażenie? Marii udaje się jednak pogodzić wewnętrzną traumę z zewnętrznymi wymogami środowiska i czasów, w których żyje. Wychodzi za mąż za wdowca, zachowując prawo do osobnej sypialni. Jednocześnie zostaje matką nie swoich dzieci. Michał Iwicki jest co prawda znacznie starszy od Marii i niezbyt przystojny, w dodatku pod względem umysłowym znacznie odstaje od lepiej wykształconej żony, ale Marii wydaje się sympatyczny i szlachetny. Co najważniejsze – daje jej gwarancję, że nie będzie musiała wypełniać conocnego małżeńskiego obowiązku. Maria może się poczuć szczęśliwą, bo pogodzoną ze sobą – przynajmniej pozornie - i zająć się prowadzeniem domu oraz wychowywaniem dzieci Michała. Co więcej - może poczuć się bezpieczną. I nawet potrafi znaleźć kilka godzin dziennie na zajmowanie się w swoim gabinecie ulubioną lekturą i malarstwem.

Iwicki z zachwytem wypowiada się o Marii. Jest dla niego kobietą szczególną – znajomość artykułów prawnych oraz umiejętność prowadzenia interesów wywoła w nim szczerą podziw. Dlatego Michał mówi dalej: „Uwielbiam panią jako człowieka więcej może jeszcze, niż kocham jako kobietę” (M, 48). A przecież o to Marii chodzi. Żeby mężczyzna postrzegał ją jako istotę asekualną, pozbawioną atrybutów kobiecości. Jako człowieka.

Michałowi oraz innym osobom pani Iwicka zjawia się także jako mieszkanka niebios – święta. Podobnie jej obecność odczuwa Adam Strosz, młody lekarz, którego Maria poznała przypadkowo w czasie jednej z wycieczek po okolicy, kiedy będąc dziewiętnastoletnią dziewczyną, mieszkała jeszcze w nadniemeńskiej arkadii, Porzewinie - ojcowskim majątku:

*- Byłażbyś pani (...) jednym z tych bóstw litewskich lasów, których ja i towarzysze moi, jako ludzie pozytywni, nie spodziewaliśmy się ujrzeć w wędrówce naszej po kraju? (M, 23)*



Zresztą spotkanie Adama było jedyną romantyczną historią, jaką Maria w swoim życiu przeżyła. Dlaczego romantyczną? Bohaterka wspomina:

*Raz utkwiał w twarzy mej długie spojrzenie pełne myśli jakiejs gwałtem tłumionej. Potem pochylał głowę i zamyślał się. Mnie serce uderzało silnie. Podniósł na koniec głowę, usta jego drgnęły, jakby chciał coś powiedzieć. Nie powiedział nic, spojrzenia nasze tylko spotkały się i długo oderwać się od siebie nie mogły* (M, 27).

Zapamiętała przede wszystkim spojrzenie zapowiadające miłość. Miłość, której jednak Maria nigdy by sobie nie uświadomiła, gdyby nie pewne zdarzenie. Otóż do miasta, w którym zamieszkała po zamążpójściu, przyjechał Adam Strosz, aby objąć w nim wakujące miejsce lekarza. Adam został zaproszony do domu Iwickich, ponieważ dbająca o zdrowie dzieci Maria chciała konsultować z nim swoje pedagogiczne zabiegi. Maria nie wie, że słynny Adam Strosz jest tym samym lekarzem, którego poznała przed laty w rodzinnym majątku, w chacie chorej piastunki Praksedy.

Kiedy Adam wchodzi po raz pierwszy do salonu Iwickich, wypełnionego bukietami kwiatów, ubrana w czerwoną suknię Maria jawi się mu się jako kwiat. Kwiat, który w całym salonie-bukiecie wyróżnia się najcieplejszą barwą:

*Zamiast jednego z tych bawialnych pokojów, które znajdują się zazwyczaj za jadalnymi salami, zobaczyłem olbrzymi bukiet. Musiał on być olbrzymim, gdyż czarą czy koszem, który go zawierał, nie było nic innego, tylko wielki, wysoki pokój. Nigdzie może, prócz chyba w cieplarniach, nie widziałem o tej porze roku tak wielkiego nagromadzenia roślin. Było ich pełno wszędzie, na oknach, na sprzętach, dokoła ścian, w wielkich kosach ustawionych tu i ówdzie bez ładu. W dodatku, nie tylko zieleniły się one, ale i kwitły wszystkimi kolorami tego świata. **Pośrodku bukietu tego stał stół okrągły, (...).** Głównym jednak punktem całego tego widoku była kobieta wchodząca do pokoju przeciwnymi drzwiami w chwili właśnie, gdy ja przestępowałem próg sali jadalnej. Nie wiem, jak się nazywa to ubranie, które posiada widoczną predylekcję pani Iwickiej. Wiem tylko, że barwa jego jest pąsową, że okrywa kibić jej tylko do połowy i że **gdy zjawiała się w pokoju podobnym do bukietu, wyglądała w nim jak kwiat z najgorętszą ze wszystkich barwą** (M, 65-66).<sup>132</sup>*

---

<sup>132</sup> W podobny sposób Orzeszkowa przedstawia tytułową bohaterkę *Anastazji*:

„Z czerwoną gałązką berberysu w złotym warkoczu, w czerwonej bluzce ładnym paskiem u stanu ściśniętej, z rumieńcem na twarzy wyglądała jak kwiat o barwie ognistej wyrastający wśród

To przedstawienie Marii, porównujące bohaterkę do kwiatu, przypomina cytowany przez Freuda sen pewnej dziewczyny: „I arrange the centre of a table with flowers for a birthday. W centrum stołu ustawiam bukiet na urodziny.”<sup>133</sup>

Kiedy Maria spostrzegła Adama, krzyknęła. W liście do przyjaciela Jerzego lekarz pisał: „...poznała mię od jednego wejrzenia i że twarz jej stała się na mgnienie oka tak szkarłatną jak jej ubranie” (M, 66).

Od tej pory Maria nie zazna już spokoju. Nie będzie rozumiała powodu wewnętrznego rozdarcia, nie będzie rozumiała dlaczego tak chętnie przebywa z Adamem, tak dobrze go rozumie. Będzie siebie pytać:

*...dlaczego najwznioślejsze postacie ludzkie stoją najczęściej wśród świata i ludzi osamotnione i zaledwie spokojne? Dlaczego głowy najwyżej wzniesione tak rzadko spocząć mogą na piersi, które myśli ich w siebie wchłonać umie? Dlaczego natury bardzo bogate nie zużywają wszystkich swych bogactw, lecz zawsze coś z nich uronić muszą w konieczności lub niepodobieństwach życia?* (M, 78)

Dlatego też słowa przyjaciółki będą jej wewnętrznym, tłumionym głosem świadomości: „W naturę tę, przedziwnie czystą a nieświadomie namiętą, świadomość miłości wpaść musiała jak grom nagły i na chwilę druzgocący przytomność” (M, 110-111).

I kiedy Klementyna uzmysłowi Marii, że ta kocha Adama, konflikt pomiędzy gwałtowną miłością do lekarza, a obowiązkami wiernej żony i dobrej matki nasili się. Maria będzie miała silne poczucie klęski, zawodu: „Stała się ze mną rzecz niezwykajna. Dotknęło mię największe nieszczęście, jakiego zaznać może myśląca istota ludzka. Zawiodłam się na samej sobie” (M, 127).

---

młodych śliw i agrestowych krzaków.” E. Orzeszkowa, *Anastazja, Pisma zebrane*, t. 33, Warszawa 1950, s. 59. Anastazja, po przeżyciu miłosnego zawodu, postanawia zająć się obwoźną sprzedażą książek oraz dewocjonaliów i, wybierając samotność, pragnie w szczególny sposób realizować ewangeliczne przykazania.

<sup>133</sup> S. Freud, dz. cyt. s. 320. Wstępna analiza okazała się łatwa: stół z kwiatami symbolizował osobę śniącą oraz jej genitalia. Śniąca przedstawiała sobie życzenie odnoszące się do przyszłości jako już spełnione – myślała o urodzeniu dziecka. Moment zaślubin miała już za sobą. W czasie analizy pojawiły się nazwy kwiatów: *lilies of valley*, *violets and pinks of carnations*. Nietrudno doszukać się asocjacji: lilia kojarzy się z czystością i dziewictwem. Dolina jest często pojawiającym się w snach symbolem żeńskim. Angielska nazwa fiołków (*violets*) została skojarzona przez śniącą ze słowem *violate* - gwałt i miała wyrażać „myśli o gwałtowności defloracji (to ostatnie słowo również odwołuje się do symboliki kwiatu)...” S. Freud, dz. cyt., s. 321.

Związki pomiędzy erotyczną symboliką kwiatów a marzeniem sennym, jakie pojawiają się w analizach Freuda zauważa G. Borkowska, *Dialog powieściowy i jego konteksty...*, s. 45.

Zdaje sobie sprawę z tego, na jakie cierpienia narazi męża, jeśli zdecyduje się od niego odejść. Ale – z drugiej strony – Adam także będzie cierpiał, jeśli zniknie z jego życia. Jaką wybrać drogę? Silnie zinternalizowany zakaz czerpania przyjemności ze związku kobiety z mężczyzną poza instytucją małżeństwa przedstawia Marii szczególne obrazy. Maria, pragnąc osobistego szczęścia, uważa siebie za „taką samą słabą, nikczemną grzesznicę jak tysiące innych kobiet na świecie!” (M, 132) Przecież nie jest niewolnicą swego męża. Zdecydowała się na ten związek jako istota wolna i rozumna. Wreszcie - Maria będzie miała cały czas w pamięci historię swojej matki. Będzie obawiała się, że odezwie się w niej jej dziedzictwo:

*Kwadransie całe wpatruję się w portret mojej matki i zapytuję: czy to po niej odziedziczona krew zagrała nagle w żyłach moich burzą i buntem? Czy tragiczna dola jej spadnie mi także dziedzictwem po niej?* (M, 143)

Wydaje się, że ten silny lęk przed wypełnieniem matczynego dziedzictwa spowoduje, że Maria zdecyduje się pozostać przy mężu i dzieciach. „Kryształowo spokojne zmysły”<sup>134</sup> odnoszą zwycięstwo. Jak zauważa Żmigrodzka, analizując projekt „nowej kobiety” Orzeszkowej: „...ideał *cnoty* pozostaje nienaruszalny, surowy, rygorystyczny”.<sup>135</sup>

Klementyna, przyjaciółka Marii, w liście do swego męża Jerzego dokonuje szczególnego spostrzeżenia:

*Nad wszystkie barwy przekłada pąsową. Nosi też różne ubrania tego koloru, a dnia tego płaszcz, który miała na sobie, był także pąsowy. Gruba draperia ta, którą się owinęła, i ogień palący się naprzeciw rzucały na twarz jej przelotne błyski i rumieńce* (M, 108).

To właśnie czerwień jej sukien będzie jak zgrzyt, pęknięcie, rysa w portrecie Marii. Będzie symbolem wszelkich stłumionych pragnień związanych z seksualnością. Będzie jedynym uzewnętrznieniem jej namiętnej natury.

---

<sup>134</sup> J. Paszek, dz. cyt., s. 20-22.

<sup>135</sup> M. Żmigrodzka, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 18.

W dwa lata po śmierci ukochanego towarzysza życia, w 1898 roku, pięćdziesięciosiedmioletnia Orzeszkowa obdarzyła szczególną sympatią młodszego o dwadzieścia pięć lat oficera, Franciszka Godlewskiego.<sup>136</sup> Zdaje sobie jednocześnie sprawę z niemożności spełnienia takiej miłości, co staje się przyczyną smutku. W zaszyfrowanym kalendarium pod datą 14 [26 marca] 1898 r. zanotowała:

*Z rana powr[ócił] smutek, ale piszę wiele. Żadn[ej] w[ieści] od X. Marność życia! Ufn[ości]! Skąd? Na jak[iej] podst[awie]? Cóż my dl[a] s[iebie]? Głupst[wo]! Nic – oprócz pracy. Za wiele byłoby szcz[ęścia] mieć serce pewne. Niegodnam!*<sup>137</sup>

Niemniej jednak nosi w sercu pewne nadzieje, czego dowodem są zapisy mówiące o ciężkich chwilach życia pisarki, w których to dowiedziała się o ukochanej Godlewskiego. 28 [lipca = 11 sierpnia] Orzeszkowa zapisała:

*Piszę. O n[im] myślę ze spok[ojem] sm[utnym]. Sen złoty! Os[tatni] tak[i] miraż życia! Strofa poematu! Żegnaj – cieniu, za innymi cieniami odchodz[ący] w niedość[ignioną] dal! Nic od n[iego] i nic od jego s[ióstr]! (D, 50)*

W październiku 1898 roku, kiedy Orzeszkowa straciła wszelkie nadzieje na szczególną dalszą znajomość z Godlewskim, w ciągu czterech dni napisała opowiadanie zatytułowane *Porcelanka*.<sup>138</sup> Pod datą 13 [25 października] czytamy: „Pisz[ę] *Porcelankę*. Dużo wewn[ętrzn]ych łez” (D, 58). W trzy dni później pisarka zanotowała: „Cały wiecz[ór] przepisyw[iałam] *Porcelankę*. Wspomn[ienia]. Co z nim? Czy wspomina? Zgodz[iałam] się z w[olą] B[oga]. Dz[iękuję] Mu za możn[osć] pracy!” (D, 58).

<sup>136</sup> Por. I. Wiśniewska, *Wstęp*, [w:] E. Orzeszkowa, *Dnie*, oprac. I. Wiśniewska, Warszawa 2001, s.15. Zob. też E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 452-466; M. Warneńska, dz. cyt., s. 131,132.

<sup>137</sup> E. Orzeszkowa, *Dnie*, oprac. I. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 39. Dalej jako D, z podaniem strony.

<sup>138</sup> E. Orzeszkowa, *Porcelanka*, [w:] *Pisma zebrane*, t. 32, Warszawa 1951, s. 37-49. Dalej jako P, z podaniem strony. O genezie *Porcelanki* pisał Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 463-464. Opowiadanie to nie było recenzowane. W „Tygodniku Ilustrowanym” z 1899 roku doczekało się jedynie wpisu informującego o publikacji. Zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 31, s. 139.

W opowiadaniu tym interesującym jest symultaniczne prowadzenie dwóch narracji: narracji fabularnej oraz narracji, którą umownie możemy nazwać florystyczną. Obok przedstawionego epizodu z życia bohaterki, Walentyny Kalińskiej, obserwujemy epizod z życia kwiatu o osobliwej nazwie: porcelanka. Przyjrzyjmy się najpierw, jak wygląda ów kwiat:

*...jednak wyraźnie jeszcze widać było **na stole kwiat biały**, który pośród kilku książek i gracików wznosił się na wysokiej łodydze z podścieliska drobnych jaskrawych kwiatków. Tkanina płatków jego białą połyskująca i tęgością, w której czuć było kruchość, przypominała porcelanę. **Biały jak porcelana, na łodydze wysokiej, wydawał się tryumfującym i nieskazitelnym, ale zarazem samotnym, więc smutnym. Na imię mu było: Porcelanka** (P, 37).*

Zobaczmy teraz, jak wyglądała Walentyna przyglądająca się porcelance zamykającej wieczorową porą płatki:

*Na sprzęcie, w pobliżu stołu umieszczonym, siedziała kobieta z twarzą młodą, ale znużoną, i pięknymi, lecz przygasłymi oczyma, wpatrywała się w ruch szczególny, który od kilku minut wykonywały płatki białego kwiatu.*

*Był to ruch zaciekawiający, bo zdawał się pochodzić nie z zewnątrz, lecz z wewnątrz rośliny, z jakiejś własnej woli jej czy niemocy – smutku czy znękania, słowem, z jej własnej, zwykle utajonej duszy! (P, 37)*

Jak można zinterpretować ten szczególny ruch? W sposób oczywisty – kwiaty nie mogą żyć bez słońca:<sup>139</sup>

*Gdy kędyś na niebie słońce znikало, a w tym pokoju przygasало światło dzienne, **dusza kwiatu** posmutniała i **biała twarz** jego ukryła się przed nocą w sen czy w skupione dumanie (P, 38).*

Personifikacja porcelanki obecna w określeniach „dusza kwiatu” czy „biała twarz” wskazuje szczególną substytucję: zamiast o roślinie mówi się o kobiecie. Co więcej - nazwa

---

<sup>139</sup> Zwracanie się roślin w kierunku światła słonecznego botanika nazywa dodatnim fototropizmem.

porcelanki konsekwentnie zapisywana jest z wielkiej litery. Jakby nazwa kwiatu była nazwą własną. Imieniem kobiety. Jednocześnie ujawnia się tutaj pewna podwójność opowieści, podwójność odnoszącą się do nieco innego poziomu niż symultaniczne, zgodne - jak można przypuszczać - z zamysłem autorskim, prowadzenie narracji. Oto opowieści: florystyczna i fabularna (rejestr symboliczny) nie tylko i nie tyle zapisywane są oddzielnie - one niejako przeplatają się. Jakby opowieść o kwiecie stała się swego rodzaju palimpsestem, ujawniając tym samym inny poziom funkcjonowania tekstu – poziom semiotyczny.

Walentyna w sposób wyraźny ożywia się, kiedy przychodzi znajomy, pan Bronisław Granicz. Można powiedzieć – rozkwita. Tak jak niespodziewanie rozkwita porcelanka, kiedy na stole służący postawił lampę:

*Kwiat istotnie zaczynał rozwijać płatki. Jakby rozgrzewało go coś, co było ostygło, i oświecało go coś, co zgasało. Ale był to zaledwie początek odbywającego się w roślinie tajemniczego aktu,... (P, 39).*

Z ust poety i publicysty padają zapewnienia o pokrewieństwie dusz i przyjaźni. Pan Granicz jednak niedwuznacznie przytrzymuje rękę Walentyny:

*W rysach zadrgały mu także jakieś struny potajemnie, a ona znowu, nie wiedzieć czemu, odwróciła twarz całą z rumieńcem ku lampie, w której ciepłe i światłe Porcelanka coraz więcej budziła się z sennej zadumy. Widać było, że jeszcze trochę, a biała jej korona roztworzy się w pełni jak przy wzeszłym słońcu. Tylko u brzegu jednego z jej płatków ciemniała drobna plamka rdzawa, której przedtem nie było (P, 41-42).*

Ta rdzawa plamka jest jak poszarzałe listki, które Wacława, w czasie rozmowy z Lubomirem, wyszywa białym atłaskiem na batyscie.

Kiedy ostatecznie dochodzi do wzajemnego porozumienia się przypieczętowanego stwierdzeniem pana Granicza: „Jesteśmy jednacy” (P, 43), Walentyna patrzy na porcelankę: „Z wyrazem szczęścia w oczach patrzyła na Porcelankę, której korona rozwinęła się już w całej pełni” (P, 43).

Ale rdzawa plama powiększa się raz po raz, gdy Walentyna coraz bardziej nieswojo czuje się w towarzystwie pana Granicza przysuwającego do jej dłoni swoją rękę. Chce wreszcie wstać i odejść: „O dwa kroki od towarzysza stanęła przy stole, obok Porcelanki, która wznosząc na łądydze wysokiej koronę szeroko rozwartą miała już na płatkach kilka

plam rdzawych i czerniawych” (P, 45). O ile zszarzałe listki Wacławy, w ciągu dalszej rozmowy z Lubomirem wybieliły się, o tyle plamy na płatkach porcelanki mnożą się.

Wreszcie pan Granicz odkrywa swoje intencje: „Pociągnął ją ku piersi, a jej głowa jak kwiat w podmuchu wiatru pochyliła się i oparła na jego ramieniu” (P, 47). Walentyna jest jak kwiat, który ugina się na wietrze. Literat zaś wypowiada na swoje usprawiedliwienie słowa:

*Rozumiem dobrze czystość uczuć i wzniosłość pragnień pani, nie przestanę też nigdy rozpaczać nad tym, że klejnot w kryształ oprawny, który mi pani ofiarowywała, z ręki mi wypadł. Kryształy są bardzo piękne, lecz w ręku ludzkim istnienie ich nietrwale. Moja ręka mniej może gruba od innych jest przecież ludzką. Takie istoty jak pani są wypadkiem zabłąkanymi na ziemi i dlatego udziałem ich pośród zwyczajnych jej mieszkańców musi być – samotność* (P, 48).

Walentyna obserwuje, jak kwiat porcelanki więdnie:

*Nagle wstała i wzięła w ręce szklane naczynie z kwiatami.*

*Co to znaczy? Szeroko rozwarte płatki Porcelanki utraciły swą tęgość i połyskliwość, a na powierzchnię ich wystąpiło mnóstwo rdzawych lub czerniawych plamek. Wyglądała tak, jakby ją coś zmięło i oparzyło. Dokonało tego sztuczne światło i piekące gorąco lampy.*

*Kobieta długo patrzyła na zmiętą i oparzoną koronę kwiatu, aż z oczu jej ogromnie smutnych zaczęły padać wielkie krople łez, gdy usta do pobladłego korala teraz podobne zaszeptaly:*

*Lampę wzięła za słońce!* (P, 49)

Kobieta dokonuje rejestracji: Porcelanka „pomyliła” sztuczne źródło światła – lampę – ze słońcem. My – czytelnicy – rejestrujemy ten drugi, palimpsestowy zapis pomyłki. Pomyłkę Walentyny, która miała nadzieję znaleźć w panu Graniczu przyjaciela. On okazał się tylko „lampą” – mężczyzną szukającym erotycznych wzruszeń. Nadzieje okazały się złudne. Walentyna-Porcelanka „oparzyła się”.

Z perspektywy genologicznej opowiadanie to czerpie z konwencji florystycznych, do których chętnie nawiązywała poetyka modernistyczna.<sup>140</sup> Owo wejście w przestrzeń modernistycznej genologii i poetyki było wynikiem zainteresowań osobą i poglądami Johna

---

<sup>140</sup> G. Borkowska, *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej...*, s. 41.

Ruskin – niezwykle popularnego pod koniec XIX wieku angielskiego myśliciela i autora estetycznych koncepcji prerafaelityzmu. Ruskin m. in. formułował związki między przyrodą a ojczystym krajem: miłość do tej pierwszej stawała się ekwiwalentem miłości rodzinnego kraju.<sup>141</sup>

Jak pisze dalej Borkowska:

*Orzeszkową obiekty świata natury inspirują zgodnie z jej profesją – tworzy ona nie tyle mitologię roślin, ile mitologię nazw. Rozbudowana onomastyka i sfabularyzowana etymologia pośredniczą między światem empirycznie dostępnej rzeczywistości a kręgiem kultury narodowej, wyrażonej w języku i poprzez język.*<sup>142</sup>

Dlatego pisarkę zajmuje łączenie świata natury i kultury tak, aby te związki podkreślały rodzimy, czyli polski charakter przyrody. I dlatego też tak wielką rolę odgrywają słowa-nazwy.<sup>143</sup>

Według Borkowskiej to właśnie Ruskinowskie wpływy uwalniają botaniczno-patriotyczny dyskurs Orzeszkowej, florystyczne alegorie czy opowiadania typu grasasaga od udużnienia i niezrozumiałości. Badaczka uzasadnia: „Wypowiedź wzorowana na Ruskinie realizuje zawarowaną przez estetykę swobodę wyrazu w wyimaginowanym świecie przyrody.”<sup>144</sup>

Abstrahując zasadniczo od rozważań genologicznych, Krystyna Kralkowska-Gątkowska, analizuje przedstawienia natury w nowelach z cyklu *Gloria victis* oraz w powieściach *Anastazja*, *...I pieśń niech zapłacz!*. Zwraca uwagę na to, że właśnie w obrazach przyrody Orzeszkowa zaszyfrowała miłość do ojczyzny.<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Tamże, s. 44-49. O utożsamieniu miłości ojczyzny z miłością natury pisał Zygmunt Ł. Zaleski, *Eliza Orzeszkowa*, [w:] tegoż, *Dzieło i twórca. (Studia i wrażenia literackie.)*, Warszawa 1914, s. 232. Zofia Nałkowska, przygotowując przedmowę do *Pism zebranych Orzeszkowej* podkreśliła przywiązanie pisarki do ojczystych miejsc przejawiające się w kunsztownych opisach ich piękna. Z. Nałkowska, *Słowo wstępne do zbiorowego wydania dzieł Elizy Orzeszkowej*, [w:] tejże, *Widzenia bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 141. Zob. też Z. Nałkowska, *Tam gdzie żyła i tworzyła Eliza Orzeszkowa*, [w:] tejże, *Widzenia bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 137-139. Por. S. Musijenko, *Motywy grodzieńskie w twórczości Orzeszkowej i Nałkowskiej. Wybrane aspekty porównawcze*, przeł. H. Bursztyńska, [w:] *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1990, s. 152-153.

<sup>142</sup> Tamże, s. 50.

<sup>143</sup> Tamże, s. 50-51.

<sup>144</sup> Tamże, s. 59.

<sup>145</sup> K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 112.



Nie można Borkowskiej odmówić słuszności proponowanych wyjaśnień służących za interpretacyjny klucz dla późnej nowelistyki - czy w ogóle - dla całej twórczości Orzeszkowej. Wydaje się jednak, że trop badaczki nie jest jedynym.

W *Porcelance* równoległość prowadzonych fabuł, owa podwójność tekstu zaznacza się w sposób niezwykle wyrazisty. Można na tej podstawie stwierdzić, że opowiadanie to jest kwintesencją sposobu pisania Orzeszkowej. Kobiety-autorki. W tym sensie *Porcelankę* można czytać jako zapisany przez autorkę wzorzec lektury jej tekstów, szczególnie tych, w których pojawiają się wypowiedzi estetyzujące: przedstawienia natury, „mowa” kwiatów czy „mowa” kobiet-kwiatów. „Bohaterką” opowiadania jest przecież Porcelanka. Zresztą ta wszechobecność kwiatów u Orzeszkowej to jakaś obsesja – absolutna niemożność uwolnienia się od florystycznych przedstawień, prowadząca do tego, że „bohaterem” jednego z utworów zostaje kwiat.

*Porcelanka* ponadto sankcjonuje palimpsestowe czytanie prezentowanych wcześniej powieści: *Pamiętnika Wacławy*, *Marii* czy *Ad astra*. Pozwala szukać – obok zapisu symbolicznego – owego innego poziomu funkcjonowania tekstu – rejestru symbolicznego. Jednocześnie pozwala ujawniać nowe znaczenia. Jak pisze bowiem Kristeva:

*...wszelka działalność twórcza (...) zakłada dopełnianie się immanencji libido i procesu symbolicznego, ich zdialektyzowanie, (...), ich zharmonizowanie. Dokonanie innowacji nie jest nigdy powtórzeniem mowy ojcowskiej, ani regresją do archaicznej matki. Innowacja zakłada, że podmiot, w danym wypadku kobieta, może wziąć na swoją odpowiedzialność całe swoje archaiczne wyposażenie libidinalne (nieświadome i związane z ego) i umieścić je w artykulacji symbolicznej.<sup>146</sup>*

Obok roli palimpsestowej rozwijanego tutaj dyskursu florystycznego, warto zaznaczyć stylizacje erotyczne. („Język” kwiatów pełni zatem inną - niż patriotyczna czy ojczyźniana - funkcję.) Kwiat-kobieta, kwiat-miłość, egzystencja kwiatu i egzystencja kobiety. Orzeszkowa do ekstremum rozwija porównania doksalne.

Przyjrzyjmy się jeszcze nazwie tytułowego kwiatu – Porcelanka. Określenie to jednoznacznie nawiązuje do porcelany, materii niezwykle kruchej i delikatnej. Materii, która konotuje nietrwałość, przemijalność, ulotność:

---

<sup>146</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 278, s. 278.

*Mowa ludzka zawiera w sobie mnóstwo samozwańców. Imię przyjaźni i przywiązania otrzymuje w niej często – pajęczyna. Wiatr powieje, fala przepłynie, skrzydło muszka potrąci, pajęczyna jest zerwana i skazańcem jest ten, kto na niej zawiesił swe serce* (P, 41).<sup>147</sup>

W notatce z 18 [30 sierpnia] 1898 roku pojawia się wzmianka o przekwitłym kwiecie – Orzeszkowa traci wiarę w trwałość uczuć Godlewskiego (D, 51).<sup>148</sup> To porównanie egzystencji kwiatu i egzystencji kobiety hipnotyzuje Orzeszkową od początku. Jankowski, zwracając uwagę na szczególne znaczenie znajomości pisarki z Godlewskim dla powstania m. in. analizowanego tutaj opowiadania, pisał: „W *Porcelance* w pełnej goryczy zadumie mówi się o prawie zmysłów jako regulatorze stosunków pomiędzy ludźmi.”<sup>149</sup>

Zawiedzione nadzieje starzejącej się kobiety stały się impulsem do refleksji nad nietrwałością wszelkich związków międzyludzkich. Pod datą 19 [31 sierpnia] 1898 roku Orzeszkowa zanotowała:

*Ani głosu, ani słowa, ani echa, ani wieści! Jakby nigdy nic nie było! – bo też było tylko – złudzenie! W dziedzinie uczuć ludzkich tylko wrażenie zmysłowe nie są złudzeniem. Gdzie zmysły nie grają roli, tam zwykle nie ma nic i tylko marzycielskim, zapalonym głowom zdawać się może, że coś jest. Przywiązanie, zaufanie, przyjaźń, troskliwość, wdzięczność, pamięć o dniach przeżytych wspólnie – imaginacja! Tylko rozkosz zmysłowa ludzi wiąże na czas jakiś!... (Putryszki) (D, 51).*

Treści cytowanego fragmentu korespondują z konkluzjami opowiadania. Jednocześnie wskazują niezwykle, bo wypowiedziane wprost, odślonięcie się Orzeszkowej. Pisarka, wyznawczyni idei obowiązku i konieczności poświęcenia szczęścia osobistego (związanego często ze sferą erotyczną) w imię wyższych, ponadindywidualnych celów, apologetka duchowości, notuje słowa: „Tylko rozkosz zmysłowa ludzi wiąże na czas jakiś!...”

Czy takie słowa przystoją matronie?

---

<sup>147</sup> Por. A. Mazur, J. Tomkowski, *Królestwo starych zegarów. Myślenie o czasie w późnych utworach Orzeszkowej*, [w:] „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s.153.

<sup>148</sup> Por. I. Wiśniewska, *Wstęp...*, s. 18. Sikora zaznacza - na przykładzie wiersza Leona Rygiera, *Zwiedle kwiaty* – że wędzący kwiat symbolizuje przemijanie, nietrwałość, ulotność: życia, świata, piękna. Zob. I. Sikora, dz. cyt., s. 41.

<sup>149</sup> E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa...*, s. 464. O obecności Godlewskiego w notatkach pisarki wspomina także Iwona Wiśniewska: „Jego postać niejako patronuje utworowi. Bohaterką noweli jest młoda kobieta, nie posiadająca dzieci, zaniedbywana przez męża. Zdobywa się na wiele gestów, na które nie zdobyła się Orzeszkowa wobec Godlewskiego.” I. Wiśniewska, *Wstęp...*, s. 17.

Zapewne, jeśli spojrzeć na tę wypowiedź inaczej - manifestacja zmysłowości mężczyzny „parzy” i „warzy” bohaterki Orzeszkowej. Po co ta maska? Czy tak zrekonstruowane figury kobiet-kwiatów mogą być szczęśliwe? Być może nad tym wszystkim góruje jakieś obsesyjne przekonanie autorki *Porcelanki* o kruchości i nietrwałości miłości - zatem lepiej po prostu z niej zrezygnować.

## Zakończenie

*Pod stołem, w skrytce między zawikłaniami drewna, trzymam purpurowy kajecik, w którym zapisuję różne rzeczy. Pani matka nie powinna nic o tym wiedzieć, bo gdyby kajecik wpadł w jej ręce, mogłaby nie chcieć wydać mnie za tego mężczyznę, którego jeszcze nie znam. (...) mam dziewiętnaście lat i siedzę pod stołem. Sięgam po czerwony kajecik, w którym zapisuję różne wiersze-nie-wiersze, ale ręka natrafia tylko na kłęby kurzu i pajęczę odwłoki. Wreszcie pojmuję, że kajecik zniknął. Jestem w rozpacz i strachu. Jeśli Maman podpatrzyła mnie jakimś sposobem, jeśli go znalazła, już nie pozwoli mi odejść. Będzie chciała zatrzymać mnie przy sobie na zawsze.*<sup>1</sup>

Izabela Filipiak

Czy odwołujący się do retoryki przedzenia i tkania, zapisujący się w metaforach szuflady opis kondycji kobiet odnosi się tylko do tych, które żyły w drugiej połowie XIX wieku i pochodziły z ziemiańskiej sfery? W dużej mierze - tak. Osiągnięcia kolejnych pokoleń emancypantek, sufrażystek i feministek pozwoliły kobietom „wyjść” z zamkniętej, prywatnej przestrzeni domostwa i „wejść” w przestrzeń publiczną, zdominowaną do początków XX wieku przez mężczyzn. Choć to „wychodzenie” z domu wcale nie było - i ciągle nie jest - łatwe, to jednak - nie jest niemożliwe.

Na pewno owo ograniczenie nieustannie uobecnia się w konstruowanych przez współczesną kulturę wzorcach kobiecego wyglądu związanego najogólniej z modą i urodą,

---

<sup>1</sup> I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Warszawa 1998, s 177-178.

z nakazem bycia atrakcyjną. To także problem kształtowania „kobiecej tożsamości opartej na wyglądzie zewnętrznym”.<sup>2</sup>

Ale jedno nie ulega wątpliwości. Zapisujące się w estetyzujących przedstawieniach natury, w szczególności kwiatów, „dramaty namiętności” kobiet poszukujących miłości są dramatami uniwersalnymi. Pozostają takie same niezależnie od czasu, w którym się rozgrywają. Jak pisze bowiem H   ne Cixous: „W kobiecie ogniskuje są historia wszystkich kobiet, ich dzieje osobiste, historia narodowa i ponadnarodowa.”<sup>3</sup>

Wróćmy jeszcze do kwestii związanych z oceną i wartościowaniem twórczości Orzeszkowej. Jeden z krytyków, Teodor Jeske-Choiński pisał o jej wczesnych utworach:

*Z wielom  wno  ci   m  łodej autorki, nie panującej jeszcze nad technik   artystyczną, zachwasci   Orzeszkowa swoje pierwsze powieści mnóstwem uwag osobistych, wykrzykników i komentarzy, które u  latwiają pogód na jej zapatrywania i tendencje.*<sup>4</sup>

Nie tylko on zarzuca   pisarce brak techniki, nadmiar osobistych uwag. Inni krytycy i badacze literatury mówili o nudzie, rozwlekłości, romantycznych wzorkach, materiale do obrobienia artystycznego itd. Te u  łomno  ci są jak... chwasty. Ale stają się też punktem wyj  scia do innego – ni  z dotychczas – spojrzenia na utwory Orzeszkowej. To w  lno  cie w miejscach niedoci  gni  c kryje się spory ładunek subwersji. Podobnie zresztą jak w geście lokowania tej prozy w jakim  s „historycznoliterackim lamusie”, gdzie   na marginesie, na peryferiach.

*Marginalność – notuje Krystyna K  osi  nska – staje się ekwiwalentem wywrotowości (subversivit  ), która czerpie się i inspiracj   ze swojej zdecentralizowanej pozycji wobec systemu języka, instytucji, porządku społecznego.*<sup>5</sup>

Wyzwolenie czytania/pisania spod dominacji instytucji, spod nakładanych cenzur pozwala na pojawienie się subiektywności, swobodnej kreacji.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> E. Kaschak, *Nowa psychologia Kobiety. Podejście feministyczne*, przeł. J. W  grodzka, Gda  nsk 2001, s. 91.

<sup>3</sup> H. Cixous, *  miech Meduzy*, przeł. A. Nas  łowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-5-6, s. 154.

<sup>4</sup> T. Jeske-Choiński, *Ide  ły m  łodo  ci E. Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pozytywizm w nauce i literaturze*, Warszawa 1908, s.153.

<sup>5</sup> K. K  osi  nska, *Czyta   na marginesie, pisa   na marginesie*, „Katedra” 2001, nr 3, s. 154.

<sup>6</sup> Tam  że, s. 156

Być może utwory Orzeszkowej - i to nawet w zdecydowanej większości - w historii literatury polskiej są jak chwasty w łanie zboża. Ale gdyby raz spojrzeć nie na pszenicę, ale na chabry, bławatki czy maki polne - bo to one są przecież tymi chwastami – zobaczylibyśmy, jak piękne to kwiaty.

Czesław Zgorzelski, autorytet wśród historyków i teoretyków literatury, stwierdził co prawda, że w spuściznie literackiej Orzeszkowej więcej jest „rzeczy dziś już **martwych**, niż dzieł, które zwycięsko przetrzymały próbę czasu”. Jednak każdy z jej utworów warto uczynić przedmiotem badania.<sup>7</sup>

Wyciągam więc te zakurzone teksty z bibliotecznych magazynów najczęściej zlokalizowanych w piwnicach, „pod” ziemią, gdzieś poza centrum rozumianym wertykalnie. Tak jak młodziutka panna Pawłowska (nazwisko panięńskie Orzeszkowej) z wizji Izabeli Filipiak wyciąga ze szpary w podłodze kajecik z zapisanymi wierszami.

Oczyszczam z kurzu i pajęczyn wydania sprzed kilkudziesięciu lat. Otwieram je i... co widzę? Z każdej strony wyskakuje jakiś pajak, na każdej - jakieś pajęczyny, wszędzie – nici, pasma, przęde. No i kwiaty, całe mnóstwo kwiatów.

Nie, nie przestraszyłam się. Na szczęście nie cierpię na arachnofobię.

W powieści A. S. Byatt, *Opętanie*, wyimaginowana poetka wiktoriańska - Christabel LaMotte - w liście do Randolpha Henry'ego Asha pisze o sobie w ten sposób:

*Żyję w zamkniętym kręgu, obcując sama ze sobą – tak jest najlepiej - nie jak Księżniczka w gąszczu cierni, w żadnym wypadku, lecz raczej jak tłusta i nader z siebie rada Pajęczycza w samym środku lśniącej pajęczyny, jeśli wybaczy Pan tę nieco niemilą Analogię. Arachne to dama, do której żywię wielce przyjazne uczucia, uczciwa robotnica, tworząca wzory doskonałe; ma jednak pewną skłonność do rzucania się niespodziewanie zarówno na gości, jak i na obcych natrętów, być może niedostatecznie między nimi rozróżniając, dopóki nie jest za późno.*<sup>8</sup>

Mam nadzieję, że polubicie tę grodzieńską Arachne, której „ucięto” głowę, by zastąpić ją „męską”.<sup>9</sup>

I polubicie... pajęczycze. Nie tylko kwiaty.

---

<sup>7</sup> Cz. Zgorzelski, *Orzeszkowa – wczoraj i dziś*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 25, s. 2.

<sup>8</sup> A. S. Byatt, *Opętanie*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 1998, s. 98.

<sup>9</sup> Por. Owidiusz, *Przemiany (Metamorfozy)*, przeł. B. Kiciński, Kraków 2002, s. 129-133; N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 487-513.

## Bibliografia

### Bibliografia podmiotowa

- Orzeszkowa E., *Ad astra, Pisma zebrane*, t. 35, Warszawa 1950.
- Orzeszkowa E., *Anastazja, Pisma zebrane*, t. 33, Warszawa 1950, s. 5-189.
- Orzeszkowa E., *Dnie*, oprac. I. Wiśniewska, Warszawa 2001.
- Orzeszkowa E., *Dwa bieguny, Pisma zebrane*, t. 26, Warszawa 1950.
- Orzeszkowa E., *...I pieśń niech zapłacze!, Pisma zebrane*, t. 33, Warszawa 1950, s. 191-301.
- Orzeszkowa E., *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873.
- Orzeszkowa E., *Kwiat i kobieta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1866, nr 362, s. 108.
- Orzeszkowa E., *Listy zebrane*, t. I-IX, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1954-1981.
- Orzeszkowa E., *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, „Wisła” 1888, t. 2, z. 1, s. 1-15; z. 4, s. 675-703; 1890, t. 4, z. 1, s. 1-31; 1891, t. 5, z. 2, s. 235-247.
- Orzeszkowa E., *Maria, Pisma zebrane*, t. 48, Warszawa 1951.
- Orzeszkowa E., *Marta, Pisma zebrane*, t. 8, Warszawa 1951.
- Orzeszkowa E., *Maurycy Maeterlinck: „L’Intelligence des fleurs” („O rozumie kwiatów”)*, [w:] *tejtże, Pisma krytycznoliterackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1959, s. 465-479.
- Orzeszkowa E., *Nad Niemnem, Pisma zebrane*, t. 21-23, Warszawa 1951.
- Orzeszkowa E., *O sobie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1974.
- Orzeszkowa E., *Pamiętnik Wacławy, Pisma zebrane*, t. 38-40, Warszawa 1950.
- Orzeszkowa E., *Pan Graba, Pisma zebrane*, t. 5-6, Warszawa 1950.
- Orzeszkowa E., *Porcelanka, Pisma zebrane*, t. 32, Warszawa 1951, s. 37-49.

### Bibliografia przedmiotowa

#### Recenzje i opracowania poszczególnych powieści Elizy Orzeszkowej

- Badeni J., *Eliza Orzeszkowa „Dwa bieguny”*, „Przegląd Tygodniowy” 1894, t. 41, s. 126-127.
- Biedrzycki K., *Czytam „Chama”*, „Znak” 1996, nr 2, s. 74-77.

Cieślakowski J., „Nad Niemnem” *Elizy Orzeszkowej. Rozważania nas semiotyką mitów religijnych*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 65-80.

Drogoszewski A., *Z biegnącej fali. Eliza Orzeszkowa i Juliusz Rómski*, „Ad astra”, *dwugłos*, „Ogniwo” 1905, nr 1-3: cz. I, nr 1, s. 5-7; cz. II, nr 2, s. 31-33; cz. III, nr 3, s. 55-56.

Forajter W., „Ad astra”. *W kosmosie retoryki*, [w:] „Tam nasz początek”. *Studia o literaturze polskiej pierwszej dekady XX wieku*, red. J. Jakóbczyk, Katowice 2006, s. 75-88.

Garbaczowska J., *Droga Elizy Orzeszkowej „Ad astra” w świetle jej korespondencji*. [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dra Janusza Kleinera*, Łódź 1949, s. 421-438.

Giegier T., *Motyw białowieski*, „Odgłosy” 1979, nr 5, s. 7.

Głowiński M., „Cham”, czyli *Pani Bovary nad brzegiem Niemna*, [w:] „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 129-143.

Grzymała-Siedlecki A., „Ad astra” *po 30 latach*, „Kurier Warszawski” z 8 maja 1935 r., wyd. wieczorne, nr 125, s. 3.

Henkiel D., *Przegląd piśmienniczy – E. Orzeszkowa* „Pamiętnik Wacławy”, „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 244, s. 104-106.

Iwaszkiewicz J., [Eleuter], *Symfonia patetyczna*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 31, s. 6.

Iwaszkiewicz J., *W obronie „Dwóch biegunów”*, „Wiadomości Literackie” 1939, nr 22, s. 5.

Jabłonowski W., *Dwugłos*, „Wędrowiec” 1905, nr 5-6.

Jankowski Cz., *Eliza Orzeszkowa „Dwa bieguny”*, „Tygodnik Ilustrowany” 1893, nr 207, s. 400.

Jeske-Choiński T., *Kwiaty i chwasty*, „Bluszcz” 1904, nr 45.

Kłosińska K., *Zepsuty romans („Dwa bieguny” i „Ad astra” wśród powieści o „wieku nerwowym”)* [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 38-72.

Kłosiński K., *Caca. Inny w „Nad Niemnem”*, [w:] *Inny. Inna. Inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzales, K. Szczuka, Warszawa 2004, s. 260-282.

Konopnicka M., „Ad astra”, „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 43-45: cz. I, nr 43, s. 815-816; cz. II, nr 44, s. 834-835; cz. III, nr 45, s. 855-856.

Kralkowska-Gątkowska K., *Zwyciężeni i „geniusz natury” (Cykl powstańczy „Gloria victis”)*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 104-139.

Martuszevska A., *Od „Dzikiej” do „Dzikuski”. Przemiany funkcji natury w powieści*. [w:] *Przestrzeń i literatura*, Wrocław 1978, s. 211-227.



- Martuszevska A., „Pamiętnik Wacławowy” *Elizy Orzeszkowej* – *pozytywistyczny bestseller końca lat pięćdziesiątych XX wieku*, [w:] *Książka pokolenia*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1994, s. 163-172.
- Matuszewski I., *Z dogmatem*, [w:] tegoż, *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*, oprac. S. Sandauer, Warszawa 1965, s. 36-42.
- Musijenko S., *Motywy grodzieńskie w twórczości Orzeszkowej i Nałkowskiej. Wybrane aspekty porównawcze*, przeł. H. Bursztyńska, [w:] *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1990, s. 143-157.
- Nałkowska Z., *Słowo wstępne do zbiorowego wydania dzieł Elizy Orzeszkowej*, [w:] tejże, *Widzenia bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 141-142.
- Nałkowska Z., *Tam gdzie żyła i tworzyła Eliza Orzeszkowa*, [w:] tejże, *Widzenia bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 137-139.
- Paszek J., „Kryształowo spokojne zmysły” („Marta” i „Maria” *Elizy Orzeszkowej*), [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 7-23.
- Rittel T., „Pamiętnik Wacławowy” *E. Orzeszkowej jako przedmiot analizy pragmatycznojęzykowej*, [w:] *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1990, s. 230-246.
- Sienkiewicz H., „Pan Graba”. *Powieść p. Elizy Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, t. 1, *Dziela*, t. XLVI, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, s. 175-192.
- Sosnowski J., *Śmierć czarownicy*, [w:] tegoż, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpleniu*, Warszawa 1993, s. 23-33.
- Śledziński W., *Nieznany fragment „Ad astra”*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 36.
- Świdorski L. B., *Dzieje jednej powieści*, cz. I, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 51, s. VI-IX.
- Świdorski L. B., *Dzieje jednej powieści*, cz. II, „Kurier Literacko-Naukowy” 1939, nr 1, s. VI-IX.
- Święcicki J. M., „Bez dogmatu” *Orzeszkowej*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 12.
- Świętochowski A., „Pan Graba”. *Powieść w trzech częściach Elizy Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1973, s. 226-229.
- Zalewski C., *Bajka, nie bajka. „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej wobec poetyki baśni*, [w:] tegoż, *Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Kraków 2005, s. 255-288.
- Żółkiewski S., *Dwa bieguny realizmu*, „Kuźnica” 1949, nr 37, s. 6.

## Ogólne omówienia życia i twórczości Elizy Orzeszkowej

- Bachórz J., *Pozytywistka na rozdrożu*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Warszawa 1986, s. 25-39.
- Baczyński S., *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1928.
- Barczyński J., *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Wrocław 1976.
- Baudouin de Courtenay R., *Młode pokolenie kobiet w powieściach Orzeszkowej*, „Kraj” 1891, nr 50.
- Bednarek A., *Poezja miłosierdzia: refleksje franciszkańskie w twórczości Elizy Orzeszkowej*, Niepokalanów 2001.
- Bem A. G., *Eliza Orzeszko*, [w:] tegoż, *Pisma krytyczne*, oprac. Z. Żabicki, Warszawa 1963, s. 98-111.
- Borkowska G., *Dialog powieściowy i jego konteksty. (Na podstawie twórczości E. Orzeszkowej)*, Wrocław 1988.
- Borkowska G., *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *Warszawa pozytywistów*, red. J. Kulczycka-Saloni, E. Ihnatowicz, Warszawa 1992, s. 103-114.
- Borkowska G., *Wątek ruskinowski w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Warszawa 1986, s. 41-59.
- Brzeziński J., *Metodologia badań psychologicznych*, Warszawa 2004.
- Brzozowski S., *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Kraków-Wrocław 1984, s. 103-109.
- Bursztyńska H., „Gloria victis”. *Próba ponownego odczytania*, [w:] tejże, *Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 121-133.
- Bursztyńska H., *Spotkania z modernizmem. O nowelach z lat 1896-1903*, [w:] tamże, s. 106-143.
- Chmielowski P., *Nowele Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 443-445.
- Chmielowski P., *Powieści pani Elizy Orzeszko*, [w:] tamże, s. 345-350.
- Chmielowski P., *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, [w:] tamże, s. 371-389.
- Chmielowski P., *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*, [w:] tamże, s. 390-415.
- Chmielowski P., *Świeży zwrot w powieściach Elizy Orzeszkowej*, [w:] tamże, s. 416-442.

- Chomiuk A., *Chybiona powieść? Elizy Orzeszkowej antyromans w listach*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF. Philologiae” 2004, vol. 22, s. 65-77.
- Chuda D., *Różne twarze kobiety w ujęciu Elizy Orzeszkowej*, „Studia Pedagogiczno-Artystyczne” 2005, t. 5, s. 245-252.
- Chwedczuk M., *Kwiaty i gałązki: inkulturacyjne funkcje powieściowych znaków natury w wybranych utworach Orzeszkowej*, [w:] *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, red. K. Stępnik, Lublin 2001, s. 253-262.
- Chrzanowski B., Współczesna powieść polska, „Niwa” 1894, nr 10-11.
- Czeczott W., *Eliza Orzeszkowa*, Kraków 1927.
- Dąbrowska M., *Orzeszkowa*, [w:] *tejsze, Pisma rozproszone*, t. 2, Kraków 1964, s. 507-514.
- Detko J., *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1971.
- Elzenberg-Zahorska H., [Savitri], *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 29, s. 562.
- Gacowa H., *Eliza Orzeszkowa. Bibliografia literatury polskiej*. „Nowy Korbut”, t. 17, vol. 2, Wrocław 1999.
- Godlewski F., *Pani Orzeszkowa*, Warszawa 1934.
- Gostomski W., *Praca u podstaw w powieściach Orzeszkowej*, Kraków 1910.
- Górnicka-Boratyńska A., „Marta” i „Maria” – kwestia kobieca w twórczości Orzeszkowej, [w:] *tejsze, Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863-1939)*, Izabelin 2001, s. 34-81.
- Grabowski T. S., *Eliza Orzeszkowa*, Kraków 1907.
- Górski A., *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *tegoż, Glossy o ludziach i ideach*, Warszawa 1930, s. 13-17.
- Gomulicki W., *E. Orzeszkowa. (Sylwetka)*, „Kraj” 1891, nr 50.
- Hertz P., *Szkoła pani Elizy*, [w:] *tegoż, Domena polska*, Warszawa 1961, s. 150-153.
- Hulka-Laskowski P., *E. Orzeszkowa a dzień dzisiejszy*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 13.
- Jakóbczyk J., *Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa w wirach rewolucji 1905-1907*, [w:] *Studia o twórczości Elizy Orzeszkowej*, red. J. Paszek, Katowice 1989, s. 73-103.
- Jankowski E., *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1966.
- Jankowski E., *Komentarze do listów E. Orzeszkowej do T. Garbowskiego*, [w:] *E. Orzeszkowa, Listy zebrane*, t. III, oprac. E. Jankowski, Wrocław 1956, s. 465-529.
- Jankowski E., *Próby wierszopisarskie Orzeszkowej*, Łódź 1952.
- Jankowski E., *Warszawskie meandry Orzeszkowej*, [w:] *tegoż, Z różnych sfer. Studia i portrety*, Warszawa 1994, s. 53-99.

- Jeske-Choiński T., *Ideale młodości E. Orzeszkowej*, [w:] tegoż, *Pozytywizm w nauce i literaturze*, Warszawa 1908, s. 151-181.
- Kielak A. M., *Zielnik Eliza Orzeszkowej: nieznaną zabytek botaniczny przechowywany w zbiorach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Poznań 2004.
- Kłosiński K., *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990.
- Kosmowska B., *Kopciuszek w pozytywistycznej sukience. Wśród wątków i motywów baśni o Kopciuszu w prozie Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Siostry i ich Kopciuszek*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002, s. 67-86;
- Kotarbińska L., *Orzeszkowa u siebie*, Kraków 1898.
- Kowalczyk J., *Filozofia śmierci i życia – o dwóch utworach E. Orzeszkowej: „Hekuba” i „Gloria victis”*, [w:] *Nowela – opowiadane. (Ewolucja gatunku)*, red. S. Żak, Kielce 1994, s. 65-69.
- Kreft M., *Koncepcja „przecywilizowania” w twórczości Elizy Orzeszkowej*, „Roczniki Humanistyczne” 2005, t. 53, z. 1, s. 125-148.
- Krzywicka I., *Mała Lizia*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 11, s. 4.
- Krzywicka I., *Młoda Orzeszkowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 53-54, s. 17.
- Kuczalska-Reinschmit P., *Orzeszkowa w ruchu kobiecym*, „Wędrowiec” 1906, nr 11, s. 207-210.
- Kulczycka-Saloni J., *Wśród swoich czy wśród obcych? Refleksje nad losami bohaterów powieściowych Orzeszkowej, Prusa, Rodziewiczówny, Sabowskiego i Sienkiewicza*, Warszawa 1989.
- Kwieciński J., *Po szczęście*, Warszawa 1909.
- Leszczyńska M., *Poglądy Elizy Orzeszkowej na wychowanie*, „Test” 1997, nr 4, s. 62-76.
- Łoch E., *Człowiek i przestrzeń w twórczości nowelistycznej Elizy Orzeszkowej*. [w:] *też, Między autorem – narratorem – bohaterem a czytelnikiem. Studia o nowelistyce polskiej XIX i XX wieku*, Lublin 1991, s. 65-90.
- Maciąg W., *Orzeszkowa i egzystencjalizm*, „Życie literackie” 1959, nr 23, s. 4.
- Marcinowska J., *Eliza Orzeszkowa – jej życie i pisma*, Warszawa 1907.
- Marrené W., *Kwestia kobieca w powieściach Orzeszkowej*, „Kraj” 1891, nr 50.
- Markiewicz H., *Kłopoty z Orzeszkową*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 15, s. 7.
- Martuszevska A., *Pozycja narratora w powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*, Gdańsk 1970.

- Mazur A., Tomkowski J., *Królestwo starych zegarów. Myślenie o czasie w późnych utworach Orzeszkowej*, [w:] „Lalka” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, red. J. Bachórz, M. Głowiński, Warszawa 1992, s. 145-164.
- Mazur A., „Realizm poetycki” w *późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J. A. Malik, Lublin 2004, s. 339-353.
- Moszczeńska I., *O życiu i pracach Orzeszkowej*, Warszawa 1910.
- Noworolska B., *Eliza Orzeszkowa – trwanie, pamięć, historia*, Białystok 2005.
- Paliwoda A., *Elementy popularnego romansu i powieści sentymentalnej we wczesnych utworach Elizy Orzeszkowej*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Historia Literatury” 1997, z. 3, s. 23-36.
- Pauszer-Klonowska G., *Dlaczego zapomnieliśmy o Orzeszkowej*, „Kultura i Życie” 1960, nr 11.
- Pauszer-Klonowska G., *Pani Eliza. Światło znad Niemna*, Warszawa 1963.
- Podhorska-Okolów S., *Renesans Orzeszkowej*, [w:] *też: Kobiety piszą. Sylwetki i szkice*, Warszawa 1938, s. 7-11.
- Powroty Elizy Orzeszkowej (1995-1996)*, red. H. Bursztyńska, Grodno-Warszawa 1997.
- Przerwa-Tetmajer K., *Eliza Orzeszkowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 23, s. 466-469.
- Przewóska M. Cz., [Helia], *Eliza Orzeszkowa w literaturze i ruchu kobiecym*. Lwów 1906.
- Romankówna M., *Na nowych drogach. Studia o Elizie Orzeszkowej*, Kraków 1948.
- Rygier L., *Polski we współczesnej literaturze i sztuce. III. E. Orzeszkowa*, „Bluszcz” 1902, nr 45-46.
- Sawicka J., [Ostoja], *Miłość w powieściach Orzeszkowej*, „Literatura i Sztuka” 1907, nr 3. Dod. do „Nowej Gazety” nr 60.
- Splawińska P., *Ideale wychowawcze E. Orzeszkowej*, „Głos Nauczycielstwa Ludowego” 1910, s. 173-174.
- Spólnik A., *Funkcja roślin w wybranych utworach E. Orzeszkowej*, „Roczniki Naukowo-Dydaktyczne. Prace Językoznawcze Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie” 1994, z. 8, s. 239-243.
- Stępnik K., *Ostatnia opowieść Orzeszkowej*, Warszawa 1998.
- Upominek: książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej*, Kraków 1893.
- Wachowicz B., „Ty jesteś jak zdrowie”: z Mickiewiczem nad Wilią i Świtezcią, ze Słowackim w Krzemieńcu, z Orzeszkową nad Niemnem, Warszawa 1998.

Warneńska M., Z „Onwilu” do „Ongrodu”, [w:] tejże, *Śladami pisarzy*, Warszawa 1964, s. 100-144.

Wiśniewska I., *Wstęp*, [w:] E. Orzeszkowa, *Dnie*, oprac. I. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 7-30.

Zaleski Z. L., *Eliza Orzeszkowa*, [w:] tegoż, *Dzieło i twórca. (Studia i wrażenia literackie)*, Warszawa 1914, s. 223-233.

Zawodziński K. W., *Stulecie trójcy powieściopisarzy*, [w:] *Opowieści o powieści*, oprac. Cz. Zgorzelski, Kraków 1963, s. 133-174.

Zdziechowski M., *Eliza Orzeszkowa w swych ostatnich utworach*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, Warszawa 1900, s. 211-242.

Zgorzelski Cz., *Orzeszkowa – wczoraj i dziś*, „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 25, s. 2.

Żmigrodzka M., *Eliza Orzeszkowa*, [w:] *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria IV, t. 2, red. H. Markiewicz, J. Kulczycka-Saloni, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 7-64.

Żmigrodzka M., *Modernizm polski w oczach pozytywistki*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa 1965, s. 52-79.

Żmigrodzka M., *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.

### **Konteksty historycznoliterackie. Teoria literatury. Krytyka feministyczna.**

### **Psychologia i psychoanaliza. Antropologia kulturowa**

Aleksandrowicz J. W., *Psychopatologia zaburzeń nerwicowych i osobowości*, Kraków 2002, s. 69-76.

Balzac H., *Eugenia Grandet*, przeł. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1971.

Barthes R., *Krytyka i prawda*, przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 138-169.

Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.

Barthes R., *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.

Barthes R., *Teoria tekstu*, przeł. A. Milecki, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t.4, cz. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 188-207.

Banot A. E., *Kobiety. O-powieść o „Kobietach” Zofii Nałkowskiej*, Katowice 2002, praca magisterska nie opublikowana.

Bator J., *Symboliczna rewolucja Julii Kristevej*, [w:] tejże, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek drugiej fali*, Gdańsk 2001, s. 231-251.

- Baudelaire Ch., *Padlina*, przeł. M. Jastrun, [w:] tegoż, *Kwiaty zła*, oprac. M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1994, s. 81.
- Baudler G., *Bóg i kobieta*, przeł. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995.
- Beardsley A., *Pod wzgórkim*, przeł. M. Słomczyński, [w:] E. Kuryluk, *Salome albo o rozkoszy. O Grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976, s. 189-223.
- Beauvoir S. de, *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2003, 2 t.
- Bettelheim B. B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985, 2 t.
- Borkowska G., *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.
- Brzeziński J., *Metodologia badań psychologicznych*, Warszawa 2004.
- Borkowska G., *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 77-87.
- Bursztyńska H., „Prywatnie” o *modernistach*, [w:] tejże, *Kraszewski, Orzeszkowa, Sienkiewicz. Studia i szkice*, Kraków 1998, s. 143-143.
- Burzyńska A., *Lekturografia. Filozofia czytania według Jacquesa Derridy*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 43-80.
- Byatt A. S., *Opętanie*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 1998.
- Carter A., *Czarna Wenus*, przeł. A. Ambros, Warszawa 2000.
- Chałupnik A., *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Warszawa 2004.
- Chmielowski P., *Narcyza Żmichowska*, [w:] N. Żmichowska, *Pisma*, t. 1, Warszawa 1885, s. I-XLVI.
- Cixous H., *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-5-6, s. 147-166.
- Derrida J., *Chora*, przeł. M. Gołębiowska, Warszawa 1999.
- Derrida J., *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997.
- Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.
- Dybel P., *Lustra Lacana*, [w:] tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 207-280.
- Eliade M., *Sacrum. Mit. Historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1993.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Felski R., *Beyond Feminist Aesthetic: Feminism, Literature and Social Change*, Cambridge, Massachusetts 1989.
- Filipiak I., *Absolutna amnezja*, Warszawa 1998.
- Filipiak I., *Księga Em*, Warszawa 2005.

- Freud S., Breuer J., *Studies on Hysteria*, trans. J. and A. Strachey, London 1974.
- Freud S., *Analiza fobii pięciolatka*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, Warszawa 2000, s. 5-97.
- Freud S., *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma psychologiczne*, Warszawa 1997, s. 7-211.
- Freud S., *Drogi tworzenia się objawów*, [w:] *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 353-370.
- Freud S., *Histeria i lęk*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.
- Freud S., *Kobiecość*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, Warszawa 1995, s. 129-155.
- Freud S., *Komunikat o przypadku paranoi sprzecznym z teorią psychoanalityczną*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Warszawa 1996, s. 167-176.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 163-227.
- Freud S., *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa*, przeł. J. Prokopiuk, [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, Warszawa 2000, s. 257-323.
- Freud S., *Marzenia senne*, przeł. W. Szewczuk, [w:] *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa 2000, s. 347-407.
- Freud S., *Motywy wyboru szkatułki*, przeł. E. i W. Sobaszkowie, [w:] tegoż, *Mity greckie i Shakespeare*, „Dialog” 1988, nr 9, s. 119-124.
- Freud S., *Objaśniania marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.
- Freud S., *Pisarz a fantazjowanie*, przeł. M. Leśniewska, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. I, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1974, s. 508-517.
- Freud S., *Psychopatologia życia codziennego*, przeł. W. Szewczuk, [w:] tegoż, *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa 2000, s. 31-346.
- Freud S., *Totem i tabu*, przeł. M. Poręba, R. Reszke, [w:] tegoż, *Pisma społeczne*, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Warszawa 1998, s. 241-375.
- Freud S., *Z historii nerwicy dziecięcej („Człowiek-wilk”)*, przeł. R. Reszke, [w:] tegoż, *Dwie nerwice dziecięce*, Warszawa 2000, s. 99-195.
- Gilbert S. M., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, NewHaven-London 1984.
- Gilmore D. D., *Mizoginia czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003.



- Głowiński M., *Anioł wśród fałszywych języków. (O „Emancypantkach” Prusa)*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form artystycznych*, Warszawa 1973, s. 195-214.
- Głowiński M., *Od dokumentu do wyznania: o powieści w pierwszej osobie*, [w:] tegoż, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1992, s. 222-264.
- Graczyk E., *Powrót czyli przewrót. „Ferdydurke”*, [w:] tejże, *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*, Gdańsk 2004, s. 41-127.
- Graczyk E., „Aby zyskać na czasie”. „Iwona, księżniczka Burgunda”, [w:] tamże, s. 129-157.
- Graves R., *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1967.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.
- Hyży E., *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003.
- Ibsen H., *Dom lalki (Nora). Dramat w trzech aktach*, przeł. J. Frühling, [w:] tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1956, s. 169-307.
- Ihnatowicz E., *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.
- Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.
- Irigaray L., *Ta pleć, która nie jest jednością*, przeł. K. Kłosińska, „FA-art” 1996, nr 4, s. 44-47.
- Irigaray I., *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 15-30.
- Irzykowski K., *Rzecz o poświęceniach. Glossy do współczesnej literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Czyn i słowo*, oprac. A. Lam, Kraków 1980, s. 342-388.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest* [w:] tejże, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 30-57.
- Janion M., *Projekt krytyki fantazmatycznej*, [w:] tamże, s. 7-29.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole: pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Jeske-Choiński T., [Orlicz], *Powieści kobiece*, cz. III, „Rola” 1896, nr 28, s. 452-454.
- Kaschak E., *Nowa psychologia Kobiety. Podejście feministyczne*, przeł. J. Węgródzka, Gdańsk 2001.
- Kitliński T., *Podmiot w procesie według Julii Kristevej*, [w:] *Podmiot w procesie*, red. J. Jusik, J. Mizińska, Lublin 1999, s. 49-66.
- Kłosińska K., *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków 1999.

- Kłosińska K., *Czytać na marginesie, pisać na marginesie*, „Katedra” 2001, nr 3, s. 137-162.
- Kłosińska K., *Écriture féminine. Rok 1974*, [w:] *Język artystyczny. Tom 12. Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, red. B. Witosz, Katowice 2003, s. 213-247.
- Kłosińska K., „Emancypantki” *Bolesława Prusa. Pomiędzy ekonomią wymiany a darem*, [w:] tejsze, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 58-80.
- Kłosińska K., „Emancypantki” *Bolesława Prusa. Studium samoponizowania kobiet*, [w:] tamże, s. 81-133.
- Kłosińska K., *Grażyna Borkowska, „Cudzoziemki.” Studia o polskiej prozie kobiecej, Recenzja*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 1, s. 157-168.
- Kłosińska K., „Janka” *Gabrieli Zapolskiej. Patriarchat i inność. Rodzinny grobowiec*, [w:] tejsze, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 134-145.
- Kłosińska K., *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988.
- Kłosińska K., *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę*, [w:] tejsze, *Fantazmaty: Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice 2004, s. 13-57.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kosowska E., *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza*, Katowice 1990.
- Kowalczykowa A., *Pejzaż romantyczny*, Warszawa 1982.
- Kraskowska E., *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999.
- Kristeva J., *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, s. 275-282.
- Kristeva J., *Obcość kulturowa i podmiot w kryzysie. Wywiad Suzanne Clark i Kathleen Hulley*, przeł. A. Mizińska-Kleczkowska, [w:] *Podmiot w procesie*, red. J. Jusik, J. Mizińska, Lublin 1999, s. 27-48.
- Kuncewiczowa M., *Leśnik*, Warszawa 1988.
- Kuryluk E., *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.
- Laplanche J., Pontalis J.-B., red. D. Lagache, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechwska, Warszawa 1996.
- Marcuse H., *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, E. Pawelski, Warszawa 1998.
- Markiewicz H., *Bezdogmatowcy i melancholicy*, [w:] tegoż, *W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 116-142.

- Markiewicz H., *Dialektyka pozytywizmu polskiego*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, t. 2, *Z historii literatury polskiej*, Kraków 1996, s. 87-109.
- Markiewicz H., *Pochwała polskiego pozytywizmu*, „Znak” 1996, nr 2, s. 102-111.
- Markiewicz H., *Psychologia głębi a badania literackie*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 32-63.
- Markowski M. P., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003.
- Markowski M. P., *Dyskurs i pragnienie*, [w:] R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 5-35.
- Marszałek M., „Życie i papier.” *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej. „Dzienniki 1899-1954”*, Kraków 2004.
- Martuszevska A., *List, pamiętnik i dziennik w strukturze powieści pozytywistycznej*, „Teksty” 1975, nr 4.
- Martuszevska A., *Pozytywistyczne parabole*, Gdańsk 1997.
- Meyer-Kalkus R., *Jacques Lacan: Psychoanaliza jako lingwistyka mówienia*, przeł. P. Dybel, „Teksty Drugie” 1998, nr 1-2, s. 5-18.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, [w:] tegoż, *Dzieła poetyckie*, t. 2, oprac. W. Floryan, Warszawa 1983, s. 67-136.
- Mill J. S., *Poddaństwo kobiet*, przeł. M. Chyżyńska, [w:] tegoż, *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, przeł. G. Czernicki, M. Chyżyńska, Kraków 1995, s. 283-383.
- Miller N. K., *The Arachnologies: The Woman, The Text and The Critic*, [w:] *The Poetics of Gender*, New York 1986, s. 270-295.
- Miller N. K., *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 487-513.
- Moers E., *Literary Women. The Great Writers*, New York 1985.
- Nałkowska Z., *Dzienniki I 1899-1905*, oprac., H. Kirchner, Warszawa 1975.
- Nałkowska Z., *Dzienniki II 1909-1917*, oprac., H. Kirchner, Warszawa 1976.
- Nałkowska Z., *Kobiety*, Warszawa 1976.
- Nasiłowska A., *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4, s. 132-141.
- Norwid C. K., *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1999.
- Owidiusz, *Przemiany (Metamorfozy)*, przeł. B. Kiciński, Kraków 2002.
- Paczoska E., *Ogrody Wokulskiego*, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy (Prusa, Sienkiewicz, Orzeszkowej)*, red. A. Z. Makowiecki, Warszawa 1992, s. 153-163.

- Pietkiewicz B., *Mity, którymi żyjemy. Psychoanalityczna koncepcja fantazmatu*, [w:] „Kultura i Społeczeństwo” 1997, nr 2, s. 73-82.
- Pietkiewicz B., *Psychoanaliza jako terapia narracyjna. Psychoanalityczna teoria fantazmatu*, [w:] *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańsk 2002, s. 115-150.
- Pincola Estés C., *Biegnąca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Poznań 2001.
- Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.
- Platon, *Timajos*, przeł. P. Siwek, [w:] tegoż, *Timajos, Kritias albo Atlantyck*, Warszawa 1986, s. 19-128.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości*, [w:] tejże, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 127-165.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska femina*, [w:] tamże, s. 166-185.
- Prus B., *Emancypantki*, Warszawa 1983, 2 t.
- Prus B., *Lalka*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1991, 2 t.
- Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- Rachilde, *Pan Wenus*, przeł. B. Grzegorzewska, Warszawa 1980.
- Rachwał T., Sławek T., *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Warszawa 1992.
- Rohrberger M., *Hawthorne and the Modern Short Story. A Study in Genre*, The Hague-Paris, 1966.
- Różewicz T., *Białe małżeństwo*, [w:] tegoż, *Dramaty wybrane*, Kraków 1994, s. 177-232.
- Sadlik M., *Od powieści tendencyjnej do psychologicznej – ewolucja dziewiętnastowiecznej prozy o narracji w pierwszej osobie*, [w:] tejże, „Konfesje samotnych.” *W kręgu prozy spowiedniczej 1884-1914*, Kraków 2004, s. 21-38.
- Sadlik M., *Puch marny, femme fatale, istota anielska, emancypantka? Bohaterki prozy wyznaniowej a kwestia kobieca*, [w:] tamże, s. 141-163.
- Seligman M. E., Walker E. F., Rosenhan D. L., *Psychopatologia*, przeł. J. Gilewicz, A. Wojciechowski, Poznań 2003.
- Schor N., *Breaking the Chain. Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York 1985.
- Shaw G. B., *Pigmalion*, przeł. K. Piotrowski, Warszawa 1986.
- Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
- Singer J. L., *Marzenia dzienne*, przeł. R. Zawadzki, Warszawa 1980.

- Szczuka K., *Kopciuszek i maskarada kobiecości*, [w:] tejże, *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001, s. 176-205.
- Szczuka K., *Nuda buduaru*, [w:] tamże, s. 103-120.
- Szczuka K., *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, [w:] tamże, s. 27-44.
- Tańska-Hoffmanowa K., *Pamiętka po dobrej matce*, Warszawa 1883.
- Teresa z Avili, św., *Życie św. Teresy od Jezusa*, [w:] tejże, *Dzieła*, t. 1, przeł. H. P. Kossowski, Kraków 1962, s. 65-497.
- Tomkowski J., *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.
- Walczeńska S., *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999.
- Warneńska M., Z „Onwilu” do „Ongrodu”, [w:] tejże, *Śladami pisarzy*, Warszawa 1964, s. 100-144.
- Wyka K., *Młoda Polska*, Kraków 1977, 2 t.
- Vuarnet J.-N., *Ekstazy kobiece*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2003.
- Zapolska G., *Janka. Powieść współczesna*, *Dzieła wybrane*, t. 3, Kraków 1957.
- Zdankiewicz-Ścigała E., Maruszewski T., *Wyobrażenia jako pierwsza forma doświadczenia generowanego przez jednostkę*, [w:] *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, red. J. Strelau, Gdańsk 2000, s. 183-203.
- Żmichowska N., *Dziennik*, [w:] N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przeze życie. Wspomnienia*, oprac. M. Romankówna, Wrocław 1961, s. 23-63.